

أد-ونق

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

أصدرت
العدد
العدد ١٠٠

"المتأخر غايه" : الموهب "عزقسة" مصر
القرات الأربعين في الإسلام / د. خلف الله
تفسير أبو زيد للقرآن هو تفسير المستقبل
"شرق" صنع الله : ملحمة الحياة المعاصرة
فعلًا : لا أختص بتمام في الإسكندرية

الف

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الموحد/ أغسطس ١٩٩٧

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد
رئيس التحرير : فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمى سالم

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان/ صلاح
السروى/ طلعت الشايب/ غادة نبيل
/ كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون د. الطاهر مكي/ د.
أمينة رشيد/ صلاح عيسى/ د. عبد
العظيم أنيس/ ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس
التحرير الراحلون: د. لطيفة الزيات/ د.
عبد المحسن طه بدر/ محمد روميث

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف: محيى
الدين اللبنياد
لوحة الغلاف: للفنان محمد رزق
اللوحات الداخلية للفنان: منير كنعان

الإخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب: مؤسسة الأهالى
عزة عز الدين - منى عبد الراضى -
مجدى سمير - خالد عراقى

المراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٢
شارع عبد الخالق ثروت
القاهرة / ت ٣٩٢٢٣.٦
فاكس : ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات: (لمدة عام ٢٤ جنيها/ البلاد
العربية ٢٠ دولار للفرد / ٦٠ دولارا
للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار،
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد
لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

٥	أول الكتابية..... المحررة
٩	أحوال النار ومقامات الجسد / محمد حيان السمان
٢٨	نحن فى حاجة إلى مفكرين أحرار / د. محمد خلف الله / (حوار) مجدى حسنين
٣٨	رواية "ابنة الملوك": قراءة فى العلاقة بين الأدب والتاريخ / د. قاسم عبده قاسم
٤٩	الديوان الصغير / الساخرخانة/ إعداد: طلعت الشايب
٦٥	شرف" صنع الله إبراهيم: ملحمة الحياة المعاصرة/ د. حامد أبو أحمد...
٩١	عيون ضيقة على مشاهد واسعة / الحياة الثقافية/ حلمى سالم.....
١٣٢	البناء الفنى فى: لا أحد ينام فى الإسكندرية/ أمجد ريان
١٥٠	خوف/ جمال القصاص / شعر.....
١٥٣	رباعية الحلم والحقيقة/ د. جودة عبد الخالق/ شعر.....
١٥٤	"شجاعة بلا حدود" : فيلم المشكلة الاجتماعية/ نبيل قاسم.....
١٦٠	كلام مثقفين/ صلاح عيسى



أول الكتابة

وها قد عرفنا.. وضحكنا لحد البكاء.. فماذا
نفعل الآن؟
ليس بوسع أحدنا أن يقدم إجابة، والشئ
الوحيد الذي نسعى في كل عملنا للتأكد منه أننا
نسير على الطريق الذي لا يفضي أبدا للزيف أو
التضليل، ولسان حالنا يقول: في فترات الشدة
والظلام الحالك يمكن أن يتزاوج الهدف والطريق..
ونسلم كثيرا من يقول إنكم تؤذنون في مالطة،
لا أحد يسمع ولا حياة لمن تنادى.. والضرب في
الميت حرام.. و.. و.. وتأتينا رسائلكم.. فتعرف
أن رسائلنا وصلتكم، وحتى لو كنا معا أقلية
نؤمن جميعا بضرورة التغيير إلى الأفضل..
ويكافح كل منا من أجله في الموقع الذي يشغله

مفاجأة عددنا هنا خفيفة الظل وفاجعة في آن
واحد، فكما قال العرب: «إن شر البلية ما
يضحك». ويا أن بليتنا كبيرة كما سيوضح لنا
الكاتب الساخر الصديق «طلعت الشايب» الذي ما
أن عرض فكرته عن «المساخرخانة» على مجلس
التحرير إلا وتمحس الجميع، وطلبنا إليه أن
نخصص له بابا ثابتا بهذا الاسم ليوكب ما نحن
فيه، والحق أننا لم نكن نتصور قبل أن يختار لنا
«طلعت» برقيته الثاقبة هذه المادة الكاشفة أن هذه
المظاهر لبليتنا مثل الحواء الفكرى والازدواجية
والنفاق والتفاهة والانتقياد للخرافة متفشية بهذه
الصورة الفاضحة في حياتنا الثقافية والسياسية
على السواء..

البورصات والصفقات عابرة القارات، الوطن بالنسبة لهم هو الأرض بحذاقيرها.. يلمسها الحى.. يعملهم فيها.. بغلتها أكل العيال.. والراجلون - الأحياء - فى عددنا هذا كثر، آخرهم المفكر القومى الدكتور محمد أحمد خلف الله، أحد مؤسسى حزب التجمع والرمز الفكرى المهم للتيار القومى التقدمى على امتداد الوطن العربى كله. وقد رأس فى السنوات الأخيرة المجلس القومى للثقافة العربية الذى يصدر مجلة «الوحدة» وسلسلة من المطبوعات الوحشية المهمة.

خاض الدكتور خلف الله منذ كتب رسالته للدكتوراه معركة متصلة ضد الرجعية الدينية، وسائده الفكر الإسلامى المستنير الشيخ أمين الخولى.

وفى حوارة الأخير مع الزميل «مجدى حسنين» يطرح المفكر الراحل بعض أهم القضايا التى شغلت جيله وماتزال تشغلنا، ويبدو أنها سوف تصبحنا إلى القرن القادم وتبقى معنا هناك طويلا مثل ثنائية التعليم التى تخلق ثنائية فى الفكر.. دينى - مدنى، وقد كانت وماتزال إحدى المسائل الكبرى فى نهضتنا التى حاول «طه حسين» التعامل معها بطريقة عقلانية وعملية ثم فشل، ويبدو أننا سوف ننتظر طويلا إلى أن يأتى اليوم الذى يصبح فيه التعليم واحدا ومدنيا، خاصة أن وحدانيته الآن مهددة تهديدا إضافيا بهذا النمو السرطانى للتعليم الأجنبى الذى يدخل الدين عنصرا رئيسيا فيه تلبية لاحتياجات رأسمالية طفيلية وغير منتجة ومعنية أكثر من أية فئة اجتماعية أخرى بإغراق المجتمع فى الثقافة الدينية المحافظة، بل وفى

أو يؤثر فيه.. فلنأنا نسير على الطريق.

كما أنه ليس صحيحا تماما أننا نؤذن فى مالطة، فقد تحرك الفلاحون من مستأجرى الأرض أخيرا دفاعا عن مصالحهم بعد أن أصبح طردهم من الأرض التى استأجروها طبقا لقانون الإصلاح الزراعى وشيكا.. ويعسد أن ظنوا طويلا أن تحذيرات حزب التجمع وقوى اليسار الأخرى لهم منذ صدور القانون عام ١٩٩٢ والذى سيفقدون بمقتضاه عقود إيجارهم، ظنوا أن هذه التحذيرات هى من قبيل التهويل، ولم يصدقوا أن حكومة مصرية سوف تأتى لتطردهم من الأرض بقوة الشرطة والقانون، وهكذا أسفر الغليان فى الريف عن قسوران ولاحت فى الأفق «عناقيد الغضب المستخيلة القطار» كما يقول جمال القصاص فى قصيدته «خوف».

واعتصم فلاحون فى أرضهم، وحمل آخرون السلاح حتى لا يسلموها، واعتقلت الشرطة فلاحين ومثقفين وسقط شهداء، وكان لابد أن يحدث ما حدث حتى تدرك حكومة الانفتاح وكبار الملاك والسماسرة والطبقيين والأعيان أنها لابد أن تنصت لنبيض الفلاحين.

صحيح كما قال المفكر الراحل «لويس عوض» فى معرض تحليله للصراعات التى تشبعت بعد ثورة ١٩١٩ حول مضمون الثورة وغاياتها: «الأعيان هم الأعيان.. والفلاحون هم الفلاحون».

فقد كان ثقل الفلاحين فى ثورات مصر الحديثة هو الذى يحدد جذرية التوجه الوطنى المعادى للاستعمار، وكان الأعيان يلوذون غالبا بالأجنبى المحتل.

الفلاحون لا يعرفون الوطن الطائر عبر

فضاء الجحيم المعراجي..».

إن جسد المرأة هو أحد موضوعات الانشغال المركزية لجماعات الإسلام السياسي على تنوعها، فهي إما أن تخفيه أو تدعو لإخفائه لأنه عورة، أو تصارع من أجل تشويهه بالختان أو «تذبيحه» وقتل به كما تفعل الجماعة الإسلامية المسلحة في الجزائر.

تأخرنا كثيراً في «قراءة» واحدة من أهم الروايات العربية الجديدة وهي «شرف» لصنع الله إبراهيم، الرواية التي غابت أهميتها تحت كثافة الموجة الترابية التي أثارها القصة المملوكة حول «سرقة مزعومة» من مذكرات عن السجن كتبها «فتحي فضل» باسم «الزواني».

وها هو الدكتور حامد أبو أحمد يقدم لنا دراسته للرواية التي يبرز فيها جانبها الشمولي الذي يمنحها «صفة الأعمال الإبداعية الكبرى أو الملحمية». فالرواية هي «ملحمة الحياة المعاصرة في مصر»، أما قراءة حامد أبو أحمد فهي القراءة المبدعة بامتياز، إنها القراءة التي تتعلم وتعلم في آن واحد، وتقدم انتقاداً ضمنياً لقراءات أخرى أفقية رأت في الطابع التسجيلي التعليمي جانبه الكمي الطويل دون أن تسبر أغوار فنيته الذكية، أو تستكشف مغزى تجديده للواقعية التي تميز بوضوح إمكاناتها غير المحدودة، إنها أيضاً قراءة للسخرية وخاصة التقاط المفارقات الدالة لا فحسب على الوضع المحلي وإنما الوضع العالمي برمته حيث «تلاقى الداخل مع الخارج في عمل فني واحد» عبر شخصيتين رئيسيتين هما «رمزي» و«شرف».

إنها ذلك النوع من الروايات الذي لشدة غناه تتعدد مستوياته النفسية والسياسية

الخرافة بعد أن تمكنت في ظل هذا المناخ من بناء شركات توظيف الأموال والأفكار على الطريقة الإسلامية، ونهبت غيرها مخرات الشعب المصري وكندست للمبائير لتتهربها إلى خارج البلاد في أكبر عملية نصب على أصحاب الرذائل الصغيرة والكبيرة عرفها تاريخنا المعاصر.

وتقع دراسة العدد الرئيسية في صلب القضايا التي انشغل بها «خلف الله» ورفاقه. إذ يكشف لنا الباحث السوري «محمد حيان السمان» عن آليات ووظائف إنتاج المتخيل الإرعابي في الإسلام والتي جرى توظيفها في الغالب الأعم من أجل ضبط ومحاصرة وإحباط أية محاولة أو حركة جماعية أو فردية «تتطلع إلى الانعتاق من جحيم التمثلات الدينية إلى ملكوت الحرية الإنسانية».

ولكن السخرية التي هي أحد أسلحة المظلومين وضحايا القمع، استطاعت إلى حد ما أن تغل الوظيفة الإرعابية «وتهزم سلطة المتخيل الإرعابي»، وتحرر - ولو جزئياً - ذلك «الوجدان المثقل بالإحساس بالذنب والخوف والإذعان».

تري هل هناك وشائج غير مرئية بين هذه الصور البشعة لعذاب الجحيم الديني وزبائنه، وبين ما تجري ممارسته الآن من عمليات تعذيب وحشية في السجون العربية؟

إن التراث الديني على النحو الذي يجري به توظيفه في الحياة العربية الآن هو سند رئيسي للسلط والاستبداد وإهدار الشرعية وغياب الحريات.. وتعطيل مسيرة العلم ونشر الخرافة.. أي أنه سند التبعية الفكرية.

إن في البحث أيضاً دعوة لدراسة ما أسماه الباحث بـ «الجنسانية الذكورية لحظة انطلقت مخيلتها الإبداعية للعمل ضد أجساد النساء في

أمامها «أدب ونقد» كما ينبغي، مثل روايتي إبراهيم عبد المجيد «البلدة الأخرى» و «لا أحد ينام في الإسكندرية»، وثلاثية جميل عطية إبراهيم (٥٢ - ٥٤ - ٨١). وسوف نحاول في أعدادنا القادمة أن نتدارك تقصيرنا، لا فيما يخص الأعمال التي فاتتتنا دراستها، وإنما في كل ما عدا ذلك، وكل عام وأنتم بخير.

والاجتماعية، كما تتعدد أساليبه الفنية التي يمكنها مخاطبة كل مستويات التلقي، فيستحق صنع الله الذي «يواجه الواقع الجارى، بشجاعة المفكر وفن الروائي ورؤية المصلح» أن يكون روايتي هذه المرحلة بامتياز». هناك مجموعة أخرى من الروايات الجديدة صدرت هذا العام والأعوام السابقة لم تتوقف

المحررة



أحوال النار ومقامات الجسد آليات ووظائف إنتاج المتخيل الإرعابى فى الإسلام

محمد حيان السمان

روايات مطولة متأخرة للحديث، بعضها وجد طريقه إلى الطبع فظهر فى طبعات شعبية عديدة واسعة الانتشار فى مصر والعراق وسورية وشمال أفريقيا^(١).

إن الموازنة بين الصياغات المبكرة تلك وبين النصوص التالية، المثقلة إلى حد الاكتناز بدلالات جديدة، وعناصر تعبيرية تخيلية جديدة، بقيت تتكاثر وتوسع بمقدار ازدياد الحاجة إلى مفاهيم جديدة واستخدامات طارئة للنصوص، إن هذه الموازنة تسمح بالوصول إلى فهم أفضل للآليات والذوابع التى حكمت إنتاج وإعادة إنتاج وتوزيع نص حديث الإسراء والمعراج فى الثقافة العربية - الإسلامية، بالترايط مع سيروية التطور والصراع، إذ ومن الملاحظ أن

لوقال لى: الحرف يسرى حيث القصْدُ،
جيم جنة، جيم جحيم.]
التفرى -

- ١ -

قطع نص حديث الإسراء والمعراج مصافة كبيرة فى بنيتها السردية والدلالية، بين صياغاته المبكرة، الأكثر قبولا واعتمادا لدى المحدثين وعلماء الجرح والتعديل، كما وردت فى صحيح البخارى ومسلم - على سبيل المثال - وبين صياغاته التالية والمتأخرة، التى وردت فى كتب التفسير والعقائد والرقائق، أو فى مصنفات مستقلة خاصة بموضوع الإسراء والمعراج، وفى

أية حركة تتطلع إلى الاعتناق من جحيم التمثلات الدينية، إلى ملكوت الحرية الإنسانية.

- ٢ -

إن الروايات المختلفة لنص الحديث، كما وردت في الصحاح، لا تتضمن على الإطلاق وقوفاً للنبي عند جهنم، أو أى ذكر للتعذيب. ويبدو أن الوظيفة الأساسية للحديث كانت تتمثل فى البداية بإبلاغ فرض الصلوات الخمس، وكيفية هذا الفرض. وعلى هذا الأساس تم تداول الحديث زمن النبي وأخلفاء الراشدين مقترناً بدلالات الإعجاز والإدهاش، كونه يخبر عن رحلة إلى السموات العلى قام بها النبي فى ليلة واحدة.

لا يعنى هذا أن تداول السرد وإننتاجها على عهد النبي والراشدين كان يخلو من وظائف إرعابية إرضائية تهدف إلى تكريس الخوف والانضباط عند متلقى هذه السرد، بل يمكن القول إن تقاليد مثل هذا التداول والإنتاج، لتحقيق هذه الوظائف، كانت قد برزت وتأسست منذ بداية الجهر بالدعوة، واستخدام الدرد من قبل النبي نفسه فى منازعة قريش السلطة وخوض الجدل معها. ولكن هذه الوظائف كانت توكل بشكل رئيسى مباشر إلى السرد أساسية - خام - فى القرآن «الآيات ذات المنحى الإنذارى السجالى التى تتحدث عن تعذيب المشركين فى جهنم» وفى السنة «أحاديث النبي التى تتعلق بالعقوبات الأخروية، وصفة جهنم، وتقوم فى قسم منها على شرح وتوسيع الآيات الإرعابية فى القرآن».

لقد اعتمدت الروايات التالية من حديث الإسراء والمعراج، على هذه السرد الأساسية فى القرآن والسنة، من أجل تسريب متخيلات إرعابية إلى فضاء المشاهدات التى أخبر عنها النبي فى رحلته. وحتى قبل أن يجد الحديث طريقه إلى

إبداعات إنتاج وإعادة إنتاج هذه النصوص قد تشكلت عبر جدليات المصالح المقنعة والرؤى الاجتماعية المتشابكة لمبدعيها» (٧).

وللوقوف على عدد من المؤشرات التاريخية الأيديولوجية والفنية البارزة إلى رسمها نص الحديث فى سيرة إنتاجه وإعادة إنتاجه المستمرة، نختار - اتساقاً مع مشروع دراسة التخييل الإرعابى فى الإسلام - الجزء الخاص من الحديث، الذى يخبر عن مشاهدات النبي لجهنم والعذاب الأخرى، وزيانية النار، وأصناف المعذبين، وأنواع عذاباتهم.. إلخ.

إن اختيارنا هذا الجزء من حديث الإسراء والمعراج، بهدف إيضاح مسار التحولات والتفاعلات النصية والدلالية، وأبعاد هذا المسار داخل التاريخ والثقافة، ينبع ليس من اتساقه مع مشروع دراسة التخييل الإرعابى فحسب، حيث يبرز الجحيم كموضوع مركزي فى الثقافة العربية - الإسلامية لإبداع متخيلات إرعابية، ونسج شبكة تكاد لا تنتهى من السرد حوله، وإنما ينبع هذا الاختيار أيضاً من حقيقة أن فكرة الجحيم هى من أكثر الأفكار العقائدية والتخييلية التى تعرضت إلى إعادة الإنتاج والتداول والتوزيع، داخل حديث الإسراء بخاصة، وربما فى ثقافتنا العربية - الإسلامية كلها.

لقد قدم حديث الإسراء والمعراج إطاراً سردياً - تخييلياً ملائماً جداً لإنتاج القسوة والألم وإعادة إنتاجهما باستمرار، وذلك من خلال جهنم وصور التعذيب الرهيب التى وقف السرد عندها طويلاً، بوصفها عنصراً دلالياً وجمالياً بارزاً فى فضاء النص المقدس، ودفع بسلطة الإرعاب فى النص إلى درجة عالية من الفاعلية، عبر أقصى ما تمتلكه المخيلة البشرية من قدرة على التصوير والتخييل والخلق باللغة، فى سبيل ضبط وقصم

الإسراء.

ينبنى حديث المنام على حديث سرد إخباري لرؤيا رآها النبي في النوم، يقوم فيها برحلة برفقة ملكين*، يصطحبانه ليعرضاً عليه أربعة أصناف من التعذيب الواقع على أجساد رجال ونساء اقتربوا اختراقات محددة على مستوى العبادات والمعاملات والأخلاق.

إن حركة السرد السريعة التي تتحدث عن اصطحاب الملكين للنبي، تتبسطاً بشكل واضح عند عرض تفاصيل التعذيب الواقع على الأجساد. وفي كل مرة يسأل النبي: ما هذا؟ يجيبه الملكان: انطلق.. انطلق. ليصيرا به إلى مشهد جديد يستوقف السرد طويلاً.. وهكذا. ثم يشرح الملكان في نهاية العرض الأسباب الموجبة للعقوبات الجسدية الرهيبة.

يعكس هذا الإيقاع السردى حقيقة أن وصف مشاهد التعذيب يهدف خلق حالة رعب واستكانة وامتنال عند المتلقي، هو الغاية الأساسية للسرد الذي يمارسه النبي. وينبغي ملاحظة أن المشاهد بحد ذاتها، إذ تروى على لسان النبي الذي كان قد خيرها وراقبها شخصياً في الرؤيا، تمتلك حضوراً ومغزى يظان تحققها الفعلي. فالمشاهد رؤيا في النوم، ولكنها حقيقة في سياق تداولها الذي يهيمن فيه وعى الزمن الأخرى بوصفه زمناً تاريخياً متحققاً وقائماً. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن المشاهد حقيقة لأنها ظهرت في رؤيا نبي، ولأنها لا تحتاج إلى تعبير أو تأويل، فوضوحها معادل لحقيقتها وتحققها.

في حديث المنام تتأبد العقوبات والآلام، من خلال تكرار نفس الإجراءات التعذيبية على جسد قابل للتحوّل والتخلص من تشبهات التعذيب، والعودة إلى جاهزيته لاستقبال ضربات الزبانية، وبالسعة المناسبة كي تمتلئ نحن آلام وتشوهات

التدوين في النصف الأول من القرن الثاني للهجرة، كان تداوله الشفاهي قد تراقق أحياناً مع تضمينات جديدة مقصودة أو عن سهو وتخليط، لتضخيلات إرعابية مستمدة من المصدرين الأساسيين: القرآن والسنة.

ويمكن الآن الاقترب أكثر من تحديد طرق وأشكال التفاعلات السردية. النصية في سيرورة إنتاج وإعادة إنتاج حديث الإسراء اعتماداً على المصادر الأساسية في القرآن والسنة. ودلالات هذه التفاعلات جمالياً وأيدولوجياً وتاريخياً.

٢. ١: في صحيح البخاري - كتاب التعبير - يرد حديث المنام الطويل، مرفوعاً إلى سمرة بن جندب. ويبدو لي أن هذا الحديث هو واحد من أهم المصادر في السنة، التي كرس منذ وقت مبكر إطاراً سردياً فنياً محدداً ونموذجياً لعرض مشاهد إرعابية يعذب فيها أناس عذاباً رهيباً مستمراً. وقد أسس هذا الحديث فيما يبدو للتقاليد السردية الأسلوبية التي اعتمدت فيما بعد من قبل رواة حديث الإسراء، وتكرست كنمط لإيصال متخيلات إرعابية.

وفي رواية لحديث الإسراء والمعراج مرفوعة إلى أبي هريرة، يتم دمج المشهد الأول من حديث المنام بمثن حديث الإسراء، وتقديمهما معاً في سياق سردي دلالي واحد يخبر الرسول فيه عن إسرائه ومعراجه. لقد بقى الدمج بين مشاهد من حديث المنام وبين التئون الموسعة والمعاد إنتاجها من حديث الإسراء، أمراً قائماً حتى فترة متأخرة، وفي أكثر من مصدر^(٣).

ولكن التأثير الأهم والمؤسس لحديث المنام في سيرورة إعادة إنتاج حديث الإسراء يتمثل في العناصر الأساسية الدلالية والإطار السردى، كما سبق القول. لقد صارت البنية السردية مرجعاً أسلوبياً يهيمن على التئون المتكاثرة لحديث

سوف تعتمد الروايات المعاد إنتاجها لمتن حديث الإسراء والمعراج هذا الأسلوب السردى القائم على عرض مشاهد متتابعة لإجراءات التعذيب الجسدى السردى. وبينما لا يذكر حديث المنام مكانا محبدا لمسرح العقاب الرهيب، فإن هذا المسرح يمزج، بالنسبة لحديث الإسراء والمعراج، فى جهنم، المكان المركزى للعذاب الأخرى.

وبينما يكتفى حديث المنام بأربعة أشكال للتعذيب، فى حق أربعة أصناف من المذنبين^(٦)، فإن سيرة إعادة إنتاج حديث الإسراء والمعراج يقيم تراكم مشاهد جديدة، وأشكال مبتكرة من التعذيب والإيلام وتشويه الأجساد، بحق مذنبين آخرين، لا يكف التاريخ عن تعيينات واصطفاات، ونصب أشراك لهم.

لقد قدم حديث المنام بنية سردية دلالية مفتوحة، كإفتتاح التاريخ والوعى والتخييل، مستعدة، فى كل مرة لاستقبال مشهد جديد، بتخييل إرغابى جديد، وإدراجه فى بنيتها، واستخدامه فوراً فى نسقها التداولى.

٢-٢ : ربما كانت أقدم رواية مدونة لحديث الإسراء والمعراج، تتضمن متخيلا إرغابيا، هى الرواية عن أبى سعيد الخدرى^(٧)، التى تتضمن، كما فى حديث المنام، أربعة^(٨) مشاهد لإجراءات تعذيب جسدى، يشرف عليها النبى فى إطلاسته على جهنم. وأنوه هنا من جديد بأن الروايات الأثني والأجود للحديث لا يرد فيها أى ذكر لجهنم أو التعذيب.

إن رواية أبى سعيد تمثل لحظة تدوينية تداولية مهمة فى سيرة إعادة إنتاج الحديث. فهى تعتمد من أجل تشييد متخيلا الإرعابى على تفاعلات نصية ودلالية مع القرآن، تقدمها فى إطار سردى قائم أساسا على أسلوب حديث المنام. أى أننا أمام عملية إبداعية تقوم على توليف

الجسد، من جهة، وريثما يلتقط الزبانية أدواتهم ويتخذوا مواقعهم المناسبة، من جهة ثانية.

إن تأييد العنصرينات لمزيد من إيلام المذنبين وترهيب مستقبل السرد، من خلال آلية تجديد الجسد وتكرار العقوبة، إن هذا الأمر قد نوه به القرآن^(٩). وسوف نطالع فى المتخيلات الإرعابية لحديث الإسراء والمعراج. وهو من أبرز عناصر التخييل التى سمحت بإفتتاح مفاعيله الإرعابية على أفاق واسعة.

ونلاحظ كذلك، فى تفاصيل الإجراءات التعذيبية فى حديث المنام، الترابط بين طبيعة الذنب المرتكب، وبين الجسد، وبين شكل العقوبة. فالعضو الذى يمارس أو يشارك فى اختراق المنظور، هو الذى يتلقى ضربات الزبانية مباشرة. وهذا الترابط فى جذره الأساسى مستمد أيضا من القرآن^(١٠)، ثم أكدته السنة وتشريعات الفقهاء، فيما يخص تطبيق العقوبات الشرعية.

«قالا لى: انطلق وإنى انطلقت معهما، وإنا أتينا على رجل مضطجع وإذا آخر قائم عليه بصرخة وإذا هو يهوى بالصخرة لرأسه فيثلغ رأسه فيتهدد الحجر هاهنا. فيتمج الحجر فيأخذه فلا يرجع إليه حتى يصع رأسه كما كان، ثم يعود عليه فيفعل به مثل ما فعل المرة الأولى. قال: قلت لهما: سبحان الله ما هذان؟ قال: قال لى: انطلق. قال: فانطلقنا فاتينا على رجل مستقل لقفاه، وإذا آخر قائم عليه بكلوب من حديد، وإذا هو يأتى أحد شقى وجهه فيشرشر - يشق - شقه إلى قفاه، ومنخره إلى قفاه، وعينه إلى قفاه. قال: ثم يتحول إلى الجانب الآخر فيفعل به مثلما فعل الجانب الأول. فما يفرغ من ذلك الجانب حتى يصع ذلك الجانب ثم يعود عليه فيفعل ذلك مثل ما فعل المرة الأولى. قال: قلت سبحان الله ما هذان؟ قال: قال: انطلق.. انطلق.. إلخ»**.

السياق اللغوي والدلالي للآيات القرآنية التي أحالت إليها المشاهد، من جهة أخرى.

فالسباق في الآيات يخلق معادلا فنيا تمثيلا للممارسات المدانة: أكل أموال اليتامى، الغيبة والتميمة والتجسس، الربا. وذلك بأن يذكر الممارسة ويتميعها بصورة بلاغية تقوم على التمثيل الحسي: يأكلون في بطونهم نارا، يأكل لحم أخيه ميتا، يتخبطه الشيطان من المس، بهدف تأكيد وترسيخ خطاب الإدانة، الذي هو خطاب ترهيب ووعيد أيضا.

بيد أن هذه الصور بدت في السياق وكأنها تومي: إلى و/ أو تقترح أشكال العقاب المناسب والمقرر في الزمن الأخرى، وذلك من خلال الفضاء التمثيلي الحسي الذي أقامته هذه الصور، والذي أمد، فيما نرى، التخيل الإرعابي، بالوقائع المنسوجة للتعذيب الجسدي الذي أشرف عليه النسي في جهنم.

ويمكن أن نلاحظ بوضوح أن المشاهد الإرعابية قد اعتمدت أساسا في تقرير أشكال التعذيب على هذه الصور البلاغية نفسها الواردة في الآيات القرآنية.

لقد أعاد سياق السرد في رواية أبي سعيد الخدري إنتاج هذه الصور والتشبيهات البلاغية القرآنية، على شكل وقائع حدثت وطبقت وتم رصدها والإخبار عنها من قبل النسي نفسه.

٣ -

تعكس التفاعلات النصية في حديث الإسراء و المراج، التي استعرضنا جوانب منها للتو، الحاجة المتزايدة إلى مفاعيل إضافية للسرد الشفاهية والكتابية في الثقافة العربية، تكفل استخداما أيديولوجيا - جماليا أكمل لهذه السرد، بوصفها سلطة قاعلة وقابلة للتوظيف والتوجيه والتداول، داخل نسق تخاطبي ثقافي - تاريخي تتنامى فيه

معطيات دلالية وسردية - أسلوبية من القرآن والسنة، بهدف إنتاج نص جديد، يؤدي دورا أيديولوجيا جماليا جديدا.

لإيضاح ما تقدم يمكن مطالعة هذه المشاء من رواية أبي سعيد، بنصها الذي أورده الطبري في جامع البيان - ج ١٥ - تفسير سورة الإسراء:

« ثم نظرت فإذا أنا بقوم لهم مشافر كمشافر الإبل، وقد وكل بهم من يأخذ بمشافرهم ثم يجعل في أفواههم صخرا من نار يخرج من أسافلهم. قلت: يا جبريل من هؤلاء؟ قال: هؤلاء الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما***. ثم نظرت فإذا أنا بقوم يحذو من جلودهم ويرد في أفواههم ثم يقال: كلوا كما أكلتم. فإذا أكره ما خلق الله لهم ذلك. قلت: من هؤلاء يا جبريل؟ قال: هؤلاء الهمازون الممازون الذين يأكلون لحوم الناس ويقعون في أعراضهم بالسب***. ثم نظرت فإذا أنا بقوم لهم بطون كأنها البيوت وهي على سائلة آل فرعون، فإذا مر بهم آل فرعون ثاروا فسميل بأحدهم بطنه فيقع، فيتطوؤهم آل فرعون بأرجلهم وهم يعرضون على النار غدوا وعشيا. قلت: من هؤلاء يا جبريل قال: هؤلاء أكلة الربا، ربا في بطونهم فمثلهم كمثل الذي يتخبطه الشيطان من المس***... » (٩)

في هذه المشاهد، التي هي ترديد واضح لأسلوب حديث المنام، إحالات نصية ودلالية إلى الآيات القرآنية المشار إليها أدنا. وقد اعتمد السياق اللغوي والدلالي للحديث على نقل المستوى البلاغي الرمزي المقترح دلاليا في النص القرآني، إلى المستوى الإخباري الشفهي المغلق على إجراءات التعذيب الجسدي. وهذا النقل هو في آن واحد، نتيجة السعي المحموم لتمثيل الرعب ومسرحته من خلال تفعيل التخيلات وإعادة إنتاجها، من جهة، ونتيجة معطيات داخل

إحالاته النصية إلى القرآن، ثم الاستسلام لمفاعيله في الوجدان المثقل بالإحساس بالذنب والخوف والإذعان.

لقد دخل حديث الإسراء والمعراج، إذن، حلبة الاستعمال المحموم للسلطات، شأنه شأن النصوص الدينية كلها، بوصفه سلطة، تعمل من موقع، وتستهدف تحقيق غاية. ولما كانت فكرة جهنم، ومخيلاتها الإرعابية من بين أهم عناصر بنيته السردية والدلالية، فإن الاستراتيجية الأساسية لإعادة إنتاجه واستعماله كسلطة، كانت تستهدف تحقيق الضبط والهجنة، وتكريس الاستكانة عند متلقي السرد. إنها استراتيجية منحت الوعيد والإنذار في الإسلام منذ ظهوره المبكر في السور المكية.

هذه الاستراتيجية كانت ثابتة. بينما كانت تتغير وتتوحد باستمرار الأطراف المستعملة للسرد والموظفة لفكرة جهنم والمبدعة لمخيلاتها الإرعابية. كما كانت تتغير تكتيكات التوزيع والتوظيف، من خلال تطوير مستمر لأشكال التفاعلات النصية والقيم الجمالية والرؤيا الدلالية. كما كانت تتغير أيضا الأطراف المستعملة للسرد، أي المقصود ترويعها وإخضاعها وضبطها بواسطة هذه المتغيرات على محور الاستراتيجية الثابتة.

ولتعيين نقاط على هذه الشبكة المتحركة والمعقدة من استعمال السلطات، وأنطلاقا من فكرة البحث الأساسية في رصد سيرورة إعادة إنتاج المخيل الإرعابي في فضاء الإسراء والمعراج، يمكن الانتقال الآن إلى تحديدات ومقاربات جديدة لتن الحديت في روايات مختلفة.

١٠٣ : في الرواية التي يذكرها الطبري عن أبي هريرة (١١) يرد هذا المشهد:

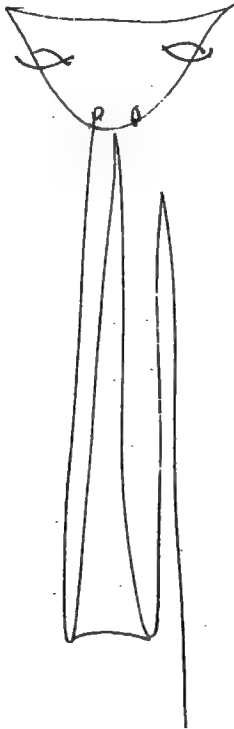
حدة التوتر والصراع، وتتطور باستمرار أشكال الوعي والتعبير.

ويمكن إيضاح المحددات العامة لهذا النسق الذي كان يعمل حديث الإسراء والمعراج داخله، من خلال الإشارة إلى تكامل ظهور الدولة العربية مع تسلم الأمويين الحكم، وترسخ الهجنة الدينية الجديدة في الأمصار، وتنظيم عمل المؤسسات الوليدة، التي قطعت مع اللقاحية الجاهلية، وأعدت توزيع القيم وصياغة وعي المصالح، وأوجدت هياكل تراتبية جديدة.

وقد ترافق ذلك كله مع استعمال محموم للسلطات السردية والمؤسسية والاقتصادية، من قبل، وبإشراف وتوجيه ورعاية الدولة من جهة، ومن قبل أطراف المعارضة في استجابة إبداعية واسعة، من جهة ثانية.

إن التفاعلات النصية في حديث الإسراء والمعراج، تفهم، داخل النسق التغاطلي التاريخي والشقائي هذا، بوصفها استجابة جمالية-أيديولوجية لحس استعمال السلطات والحاجة المتزايدة لهذا الاستعمال، من مواقع متناحرة في المصالح والمواقف ورؤيا الكون والتاريخ.

فإن النص القرآني الذي هو الكلام المتعالي والمقدس والمعباري لله.. الذي يقول الحقيقة.. القانون للبشر^(١٠)، قد تم تحقيقه، وتم الإخبار عن مشاهدة هذا التحقق من قبل النبي نفسه، كما أرادت التفاعلات النصية في رواية أبي سعيد، أن تقول. ومن شأن مضاعفة كهذه لمصادقية السرد ومخيلاته، أن تضاعف من سلطته أيضا، بحيث تجعله، وهو الرمز والإشارة والاحتمال، بديهية وحدثا، كالتاريخ وكالحياة نفسها. لا يلزم ليتأكد ويتزوع ويشمر ممارسة وعلاقة محددة باللغة والجسد والمجتمع والتاريخ، إلا تداوله وإبراز سنده المتصل بالنبي، وإيضاح



كسلطة أيديولوجية - سياسية أيضا.

إن الخطباء هم متكلمون حقا، يملأ كلامهم حيزا آخذاً بالاتساع والخضور في فضاء الحياة المدنية، فضاء التلقي وتداول السرود النصية والشفاهية. ولكنهم أيضا أصحاب مصالح ورؤى وتطلعات لها حيزها الملموس والواقعي المحرك والفاعل على خارطة الصراع الاجتماعي والسياسي والأيديولوجي. ولأجلها يشهر السلاح وتراق الدماء.

لقد سعى المشهد الإرعابي في صيغ أخرى إلى إلغاء الخطابة، إحالتها إلى الصمت، فاستبدل بقرص الألسنة قصصها (١٤). وفي روايات أخرى مرفوعة إلى أنس بن مالك ذكرها أبو نعيم في حلية الأولياء، وابن جبران في صحيفته، أن المقارن من نار وليست من حديد.

إن هذه الاستبدالات تسعى إلى تكريس سلطة أكبر للمتمخيل، في مواجهة سلطة الخطابة، بوصفها ممارسة كلامية - ثقافية، وممارسة سياسية أيديولوجية.

٣ - ٦: لا تفضل دلالة المرأة داخل الفضاء المرعب للمعراج المعاد إنتاجه، عن دلالتها داخل التاريخ والمجتمع العربي الإسلامي، الذي هو مجتمع بطريكي ذكوري بامتياز، تساندت وتفاعلت فيه سيورة الدولة نحو الاستبداد، مع تنوير الذكر - الأب أو الزوج - قيسا على المرأة، ومالكها جسدا وروحا وكيانا اجتماعيا قانونيا. في رواية أبي سعيد الخدري، وهي كما رجحت من أقدم الروايات المدونة للحديث والمنظمة متخيلا إرعابيا، يرد مشهد واحد خاص بنسوة جهنم. وقد أجمعت الصيغ التي أوردها ابن اسحق والطبري وابن كثير للرواية على شكل العقوبة، وهو تعليق النسوة من أثلاثهن. أما الذنب المرتكب فهو الزنا (١٥).

«ثم أتى - أي النبي - على قوم تقرض ألسنتهم وشفاههم بمقارن من حديد، كلما قرضت عادت كما كانت لا يفتر عنهم من ذلك شيء». قال: ما هؤلاء يا جبريل؟ فقال: هؤلاء خطباء أمتك خطباء الفتنة، يقولون ما لا يفعلون».

إن اتساع استخدام الخطابة السياسية في العصر الأموي تحديدا، قد رسخ من سلطة الخطابة، وكرسها أداة من أدوات الصراع العقائدي والسياسي. إنها الآن «من وسائل نشر الدعوة وكسب الأنصار وإفحام الخصوم»، كما يشير محمد عابد الجابري (١٦). ويشير إحسان النص إلى هذا بالقول «أقتصر ظهور حركة المعارضة بحركة خطابية قوية نشطة، وشازك خطباء كل فريق في نصرة جماعتهم مشاركة فعالة» (١٧).

كان لا بد أن تستولى الخطابة، مع ازدياد الحاجة إلى مفاعليها وسلطتها، على مواقع كان يشغلها النص الديني، إن سلطة الحديث - مثلاً - تواجه تحديا، وتعرض إلى تنحية وتضاؤل في مواجهة الحاجة إلى نص أكثر دينامية، وأكثر التصاقا بأحداث الصراع ومحركيه، أكثر واقعية وفاعلية.

إن المشهد الإرعابي الذي ورد في رواية أبي هريرة بخصوص الخطباء، قد تم إنتاجه واستعماله مباشرة في هذا الاتجاه: مقاومة الامتداد الكاسح لسلطة الخطابة الآخذة بالازدياد والتأثير في فضاء الحياة المدنية، الثقافي - الاجتماعي والسياسي، هذا الفضاء الذي كان النص الديني - منذ بدء الدعوة الإسلامية - يسعى جاهدا - عبر المحدثين والمفسرين والفقهاء - إلى الاستفراد في رسم معالمه الكبرى، وإدارة الوعي والصراع فيه، وإطلاق الأحكام عليه، بوصفه فضاء رحبا لتنازع السلطات والمصالح والرؤى.

ولكن تعامل المشهد مع الخطابة بوصفها سلطة ثقافية - سردية، لا يلغى حضورها في المشهد

تعذيب للعصاة والمذنبين في جهنم. وهى إشارة نادرة - تحليليا - ولكن دلالتها تحيل إلى ضرورة المرأة في مجتمع ذكوري بطريركى يفتقر لها جسدا يغوى ويقود إلى الهلاك.

«بخارج الأبواب على الشمال سبعون ألف جبل من نار، يتبع منها سبعون ألف نبع من نار، على حافة كل نبع سبعون ألف قلعة من نار، بكل منها سبعون ألف بهو من نار، وفى كل بهو سبعون ألف امرأة من نار، كلهم غشاية فى القبح والشناعة، فإذا ما التقين بالعصاة والمذنبين أخذهم بالأحضان الشديدة حتى يترامى لهم أنهم قد فقدوا حياتهم حرقا بأشد مما تحرق كل النيران الأخرى.. كما تصب كل واحدة منهن عليهم سبعين ألف نوع من العذاب» (١٨).

لقد أفردت وثيقة معراج محمد لتعذيب النساء مشهدا مرعبا: «رأيت أفواجا من النساء معلقات فى كتل من نار ربطت على فروجهن، وعلقت تلك الكتل فى سلسل من نار، وهن الباقيا» (١٩). ولكن تراكم المشاهد الخاصة بتعذيب النساء بشكل سادى فقطع، سرف نطالعه فى الرواية المنسوبة إلى ابن عباس (٢٠)، وفى رواية أخرى وردت تحت عنوان «السراج الوهاج فى ليلة الإسراء وقصة المعراج» تأليف الشيخ الفاضل محمد ظلام البابلي (٢١).

تعيد هذه المشاهد إنتاج وتأكيد السلطة الأبوية - الذكورية - على شكل وقائع لتعذيب النساء. شاهداها النبى، وشرح جبريل لجشياتها.. وهى مشاهد تؤدى فى نسقتها التداولية وظيفتين متكاملتين:

أ - ممارسة النص لسلطته المتساهية مع سلطة الرجل فى مجتمع بطريركى، «اكتملت فيه مع الإسلام قيصومة الرجل على المرأة وشرعت بنص مكتوب، وفقدت المرأة ما تبقى لها من حرية

ولكن سيرورة إعادة إنتاج الحديث وتداوله، وبخاصة فى روايات متأخرة، أهمها تلك المنسوبة إلى ابن عباس، لا تبك أن تفتتح على الرعب النسوى. حيث ينطلق السرد الأبوى الصادر فى سلطته، الواقع من بلاغته، فى متابعة بارعة مروعة لا تعرف الرحمة أو الكلل لأجساد النسوة فى جهنم. وذلك فيما يبدو استنادا إلى حديث ذكره البخارى ومسلم وأحمد والترمذى.. إلخ، مفاده أن أكثر أهل النار النساء. ونص الحديث يفيد أن قول النبى هذا يتعلق بمشاهدة عيانة (١٦).

إن التخيلات الإرعابية المنسوبة فى المعراج للمعاد إنتاجه، تتجاوز فى قسوتها وكثافتها الأثق الإرعابى الذى وصل إليه القرآن والسنة فيما يخص النساء.

فالتخيلات الإرعابية فى القرآن تكاد تكون موجهة كلها - لفظا ومعنى - ضد الرجال، الذين كان النبى يخوض ضدهم حربا أيديولوجية حاسمة للاستحواذ على السلطة فى مكة. إن غياب النساء عن هذه الحرب أبعدهن عن الوعيد المباشر للأيات المكينة الزاخرة بمخيلات جهنم والنار، باستثناء زوجة أبى لهب فى سورة المسد. وقد جمع القرآن الرجال والنساء فى سياق إنذارى واحد، فى موضعين فقط - التوبة ٦٨، الصافات ٢٢.

فى السنة ترد عدة إشارات إلى نسوة يعذبن فى جهنم. ولكن بدون تفصيل فى أشكال التعذيب (١٧). وهذه الإشارات، فضلا عن حديث - أكثر أهل النار النساء - كانت من مرجعيات الجنسانية الذكورية لحظة انطلقت مخيلتها الإبداعية للعمل ضد أجساد النساء فى فضاء الجمع المعراجى.

فى وثيقة - معراج محمد - تبدو النساء أدوات

جاهلية بإخضاعها لحكم الرجل» (٢٢).

ب - ممارسة الترويع بحق المرأة، بهدف ضبطها وإخضاعها جسدا وسلوكا لسلطة الذكر، صاحب الحق في التخييل والتعبير وإرسال السرد الإرعابي. أي أن المشاهد شكل من أشكال تربية المرأة، يقوم بها المجتمع البطريكي «لكي تخضع المرأة - لنظامه وتقوم بالوظائف والأدوار المخصصة لها» (٢٣). وهذا الشكل يقوم على الإرعاب واستلاب المرأة من خلال إحساسها بالذنب وخوف العقاب المنتظر في المعاد.

إن النساء قد استدعين إلى المشاهد الإرعابية بهدف إعطاء درس تحمل أجسادهن علاماته وكلماته وعبره البليغة. إن أجساد النساء المعذبات في التخييلات الإرعابية موضوع لتمارس الجنسانية الذكورية من خلاله، وعليه، سلطتها الأبوية السائدة.

تعرض أجساد النساء المعذبات بوصفها مؤشرا على الخطيئة، ومسرحا للعقاب الذي تفرضه العدالة. والجسد في الحالتين ملك الرجل الذي رسم حدود المسموح والمنوع في حركة الجسد، وابتكر أشكال إبلاسه وتشويهاته المناسبة، إذا اخترقت المرأة هذه الحدود، وماوست حركيتها الحرة جسدا وسلوكا (٢٤).

«رأيت نساء معلقات من شعورهن، ويفلى دماغهن كغلي القدور. فقلت: من هؤلاء يا أخى جبريل؟ قال: هؤلاء النساء اللاتي لا يغطين شعورهن من الرجال الأجانب».

«ورأيت نساء معلقات بشعورهن في شجرة الزقوم، والحميم يصب عليهن فيهرى لحومهن.. قال: هؤلاء النساء اللاتي كن يشرين الأدوية حتى يقتلن أولادهن خوفا من مطعمهم ومشربهم وترينتهم، ألم يعلمن أن الله يطعمهم ويسقيهم..».

«ورأيت نساء مقيدات بقيود من نار، وقد فتحت أفواههن، ولهيب النار يخرج من بطونهن.. قال: هؤلاء المغنيات اللاتي يئن من غير توبة».

«ورأيت نساء على رؤوسهن قطران، والحيات تنهشن.. قال: هؤلاء النانعات بالكرا».

في دراسته القيمة عن ألف ليلة وليلة، يستخلص الباحث بر على يامين خصائص المرأة في الحكايات (٢٥). وهي نفس الخصائص التي طرحها المشاهد الإرعابية للمرأة، الخصائص التي رسمتها وحدتها الجنسانية الذكورية في المجتمع العربي للمرأة، وأملتها قيم وأوهام البنية الأبوية لهذا المجتمع.

فالمرأة شهوانية، ناقصة عقل ودين، لا تؤمن، ثرارة سيطرة اللسان، دأبها زرع الشر والبغضاء، مأكرة مخادعة، وسخة الجسد والثياب.

ومن خلال هذه الاختزالات للمرأة، يحدد المبرد ذنوب النساء وأشكال ترويعهن. ويحتل الزوج حيزا واسعا من المشاهد، بوصفه مثالا للجنسانية الذكورية في تداعياتها المردية السائدة. إن سلطة النص تستعمل للدفاع عن الرجل - الزوج، ولأجله تهتك المخيلة الذكورية آلام النساء وتشويهات أجسادهن الفظيعة، مما يعكس حقيقة أن تصرفات المرأة ومنظومة التقسيمات البطريكية لها، كانت تخضع في جانب كبير منها للموضع الزوجي (٢٦).

«رأيت نساء باقيات حزينات ينادين فلا يجبن، ويتضرعن فلا يرحمن، فقلت: من هؤلاء يا أخى جبريل؟ قال: هؤلاء اللواتي يتزين لغير أزواجهن».

«ورأيت نساء عليهن سراويل من قطران، وفي أعناقهن السلاسل والأغلال.. قال: هؤلاء المستخفات بأزواجهن اللاتي تقول إحداهن لزوجها: ما أشنع وجهك وما أقبح شكلك وما أنتن

ريحك...».

«ورأيت نساء قد احترقت وجوههن. وألسنتهن مندلعات على صدورهن.. قال: هؤلاء اللواتي يقنن لأزواجهن: طلقنا، من غير سبب».

«ورأيت نساء معلقات من أرجلهن في تنور من نار. فسقلت: من هؤلاء.. قال: هؤلاء اللاتي يشتعن أزواجهن».

«ورأيت نساء أرجلهن إلى ألسنتهن، وأيديهن إلى نواصيبيهن.. قال: هؤلاء اللاتي لا يحسن العشرة، ولا يحسن الوضوء، قذرات الشياطين والجسد، لا يفصلن من الحميم والجناية، ويتهاون في صلاتهن حتى تفوت..».

«ورأيت نساء صما بكما في تابوت من نار، يخرج دماغ ورحسهن مثل الدهن من مناخيرهن. وبدنهن منقن يتقطع من الجذام والبرص.. قال: هؤلاء كانت أولادهن من غير أزواجهن من الزنا..».

إن الإنسانية الذكورية تتبدى هنا في أقصى بشاعتها وساديتها التخيلية تجاه المرأة، التي تهدو داخل النص موضوعا لممارسة السلطة، كما هي داخل التاريخ أيضا، سلطة الضبط والترويع والقمع الجسدي، عند أقل احتجاج من المرأة على هذه السلطة، أو محاولتها الخروج على تعليماتها وقيمها الذكورية (٢٧).

إن تاريخ سحق المرأة برمتها، يجد ترميزا وتثيلا ناصعين بارعين له، في صور جهنم النسوية، كما قدمتها رواية ابن عباس. ويمكن الإشارة، أخيرا، إلى أن رواية ابن عباس تتضمن أربعة وعشرين مشهدا إرعابيا تم توزيعها كالتالي: خمسة عشر مشهدا لتعذيب النساء، سبعة مشاهد لتعذيب الرجال والنساء معا. مشهدان لتعذيب الرجال فقط.

تعكس هذه القسمة استكمال الإنسانية

الذكورية سلطاتها وهيمنتها الشاملة للإنسانية على المرأة، داخل النص وداخل التساريخ. وهذا الاستكمال عبرت عنه حوارية لطيفة أوردها الآبي في «نثر الدر» ج ٣ - ص ٢٤٢ - (ت محمد على قرنة - مصر ١٩٨١):

«قالت امرأة مزيد لجارة لها: يا أختي كيف صار الرجل يتزوج بأربعة وعلمك من الإماء ما يشاء، والمرأة لا تتزوج إلا واحدا ولا تستبد بمملوك؟ قالت لها: يا حبيبتي، قوم الأنبياء منهم، والخلفاء منهم، والقضاة منهم، والشرط منهم. تحكموا قينا كما شأوا وحكموا لأنفسهم بما أرادوا».

- ٤ -

في موازاة سيرورة إعادة إنتاج حديث الإسرائ والمعراج، ظهرت صيغ سردية أخرى موضوعها القسيامة وجهنم والتعذيب. ومن بين أهم هذه الصيغ تلك التي تقوم على عملية إخبار عن رؤيا في النوم، قد تكون حقيقية أو مجازية - ذريعة للقول - وهي في الحالتين صيغة تهدف إلى خلق إطار سردي لتسريب خطاب أيديولوجي جمالي محدد، نجد مرجعيتها الأسلوبية في حديث المنام الطويل المتقدم ذكره. كما أنها تتقاطع مع مناثورات الإسرائ والمعراج، وبخاصة من ناحية اعتماده على قضاء المعراج ومغاييل جهنم الإرعابية.

من النماذج الدالة لهذه الصيغة السردية يمكن الوقوف عند نصين:

٤ - ١: المنام الكبير للشيخ ركن الدين بن محمد بن محرز الوهراني، المتوفى سنة ٥٧٥هـ. وهو من نوايف عهد صلاح الدين الأيوبي، كما يقول هادي العلوي (٢٨). «وقد كتب في حمايته أدها تقديدا تتاول فيه أرباب الدولة وفضح مفاسد

صلى الله عليه وسلم، ونحن متهمون بهذه الخلال الميشومة (٢٢) ...».

ويتابع «فبينما نحن في المحاوراة وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا وقبض على أيدينا ورمى السلسلة في أرقابنا، وسحبنا إلى النار، فارتعنا إلى ذلك ارتياحا عظيما، وقلت لك: هذا الذي خوفتك منه قد وقعنا فيه (٢٣) ...».

إن أهمية المنام الكبير للوهراني تكمن في أنه واحد من النصوص النادرة في التراث العربي الإسلامي، التي لم تخضع في بنيتها السردية والدلالية، لسلطة التخيلات الأخرى الإرعابية. فالسرد فيه لا يتماهى مع هذه السلطة، ولا ينطلق من الامتثال والتسليم لمفاعليها الإرضائية التخويلية. لا يستعملها ضد آخر، داخل النص أو داخل النسق التخاطبي للنص، ولا يتواطأ معها ليحقق بواسطتها تحريلا معينا في مسار الوعي والسلوك، أو ضبطا وهيمنة على المتلقى، بل على العكس من ذلك، فسلطة المتخيل تغزو داخل بنية السرد والدلالة لنام الوهراني موضوعا لتأكيد الهجاء الساخر المرح، وتعميق المفارقات الهزلية المضحكة. أي أنها تستعمل على الضد من طبيعتها ومن استعمالاتها المعتادة داخل الثقافة العربية الإسلامية. إنها تصبح مصدرا لإنتاج الموقف الساخر، لا لإنتاج المشهد المرعب.

فشخصيات المنام تتكلم وتخوض حوارات طويلة، تستذكر وتتهم وتعرض وتهجد وتحاجج. إنها كيانات متكلمة ومستندة إلى المشهد. لتتكلم لا لتعذب. إنها حرة وقارسة فعلا، سوى الفعل الذي أبرزته متخيلات المعراج، وهو الاستسلام للزبانية فقط. شخصيات المنام تعترض على الزبانية، تحاججهم وتطلب منهم تأجيل العذاب.

الإدارة، وندد بالفقهاء والقضاة والأدباء والشعراء والصوفية والأطباء وغيرهم (٢٩). ويرجع الباحث العلوي أن يكون صلاح الدين نفسه قد وجهه إلى هذه المهمة في مسعى لمحاربة الفساد، ويعد أن عجز عن كيحه بالسلطة (٣٠).

يستثمر الوهراني متخيلات المعاد في الثقافة العربية الإسلامية، من حشر وحساب وتعذيب، من أجل إشادة نص غني انتقادي ساخر، يهدف إلى تعرية فساد عصره، وإظهار السلوك الشائن لبعض معاصريه.

لا يركز الوهراني على مشاهد التعذيب. ويبدو أن روحه الساخرة المرحاة الواضحة في سرده، لا تنسجم مع التوجه الإرعابي السادي الذي لاحظناه في النصوص السابقة. ولكن الوهراني يستثمر فضاء القسيامة وجهنم كخلفية للخوف والقلق (٣١)، يرمس عليها شخصيات المنام، وقد حركهم خوفهم الفظيع، وفضحهم الحساب، ووضعهم تهديدات الزبانية بالنار. والسلاسل، في مواقف سخيرة وذلة وانهيال. ومن خلال ذلك كله يسلط الضوء على أفاعيل بعض معاصريه، داخل المجتمع والتاريخ.

يقول راوي المنام مخاطبا الحافظ العليمي الذي كان «لا يقتنى إلا الغلمان الذكور، كلما أتى واحد باعه وأخذ آخر...»: «أما ترى السماوات تنفطر مثل فطائر المزة في الكوائن، أما ترى الملائكة منحدرت من السماء إلى الأرض زرافات ووحدانا؟ أما ترى الميزان يرتعد بما فيه مثل المحموم... يوم البحران، أما ترى الصراط يرقص من عليه رقص القلوص براكب مستعجل؟ أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النار مبعثق العيين في يده اليمنى مصطيخة وفي يده الأخرى السلسلة المذكورة في القرآن وهو يدور في الموقف على اللطاة والقوادين من أمة محمد

وتردده بين تحصيل الكلام وحكمة اليونانيين وقراءة الهيئات الأسفار للمولى صدرا الشيرازي من جهة، وبين كتب الفقهاء والأصوليين وحضور مسجلاهم التي كان يجدها «أوهن من بيت العنكبوت» كما يقول، من جهة أخرى.

حيرة تذكرنا بالغزالي وهو يتحدث عن أزمته الروحية والفكرية في «المنقذ من الضلال». وينبغي أن نتوقع أن النام سوف يحسم هذا التردد بين الفلسفة وبين الفقه، أو بين العقل وبين النقل. وقد كان الأمر كذلك فعلا.

إن حسم التردد لصالح الفقه - النقل هو مغزى السرد الذي يقوم به الجيلاني، وهو أيضا مغزى استدعاء هذا السرد من قبل الشيخ عباس بن محمد رضا القمي (١٢٩٣ - ١٣٥٩ هـ) الذي أورد النام في كتابه - سفينة البحار - مادة - فلسف.

كلاهما يلجأ إلى استعمال سلطة التخيل الإرعابي في اتجاه يخدم موقفهما الثقافي الأيديولوجي المناهض للفلسفة - العقل.

الأول يسرد منامه، والثاني يدمجه في مؤلفه، ويصبح جزءا مكملا لخطابه الفقهي حول الفلسفة. كلاهما يستهدف التأثير من خلال سلطة التخيل، في متلقى السرد، لكي أي نزوع فلسفي - عقلي محتمل، ولحسم أي تردد قد يتحتم به المتلقى بين الفلسفة وبين الفقه.

كلاهما يقدم عظة وحكما، وكلاهما يرسل تهنيديا مسيطنا، ويلوح، استنادا إلى سلطة التخيلات الإرعابية وقضاء جهنم، بالعنف في مواجهة العقل.

في المنشور الذي كتبه - أبو عبد الله بن عياش - لنوع الفلسفة - وكتبها وتحذير الناس منها، والذي نشر في الأندلس والمغرب بعد نفى ابن رشد، إشارة إلى أن الله خلق الفلاسفة للنار، وأنهم

حقا إن حركة الشخصيات وكلامها مؤطران بالخوف، ولكنه ليس خوف المتلقى الذي يزرعه فيه السرد السادي، وإنما هو خوف الشخصيات نفسها، الذي يفضح هشاشتها وتفاهتها وعارها، والذي يعقم المفارقات الساخرة المبهجة المضحكة التي تهزم خوفنا وتهزم سلطة التخيل الإرعابي، لكنها تدعم نقد الوهراني وترفع من القسيمة الجمالية التعبيرية لسرده الساخر.

يقول راوي النام عن القاضي الفقيه كمال الدين بن الشهرزوري «عرضوا اليوم صحائف أعماله بين يدي الحق سبحانه، وهي شيء عظيم مثل جيلي بشير ولبنان. فقالت الملائكة: أي رب، أشغالنا كثيرة في هذا اليوم، وقد جاء هذا الرجل بتخليط عظيم، وقد سبقه أمم من الناس، وهو يريد يوم قيامته وحده، ولا يحاسب فيه سواء، وموازين يرسمه لا يشركه فيها غيره...» (٣٤).

وعندما يتمنى العليسي قطعة صابون رقي وشيئا من التراب المراغي ليغسل لحيشته التي اتسخت من العرق والغبار، يقول له الراوي «ما تحتاج إلى شيء من هذه الساعة تستريح منها - أي اللحية - لأنك إن كنت من أهل السعادة فما تدخل الجنة إلا أجرد أمرد، وإن كنت من أهل النار فالزانية يعملون منها الفتايل توعد ليلة الميلاد فتيلة على باب الجحيم...» (٣٥).

إن الهول نفسه يتحول عند الوهراني إلى موضوع للسخرية والضحك والتصوير الفني. فيفرغ بذلك دلالة جهنم وتهويمات الخطاب الديني الإنذاري، من أية سلطة إرعابية، لحساب سلطة السخرية والإضحك في سرده الجميل والمتع.

٤ - ٢: على العكس من منام الوهراني الساخر المرح، فإن منام النبيل الرياني السيد - أبو القاسم الأشكوري الجيلاني - ينضج بالرعب والقسوة والسادية. وقد جاء النام تنويعا لحيرة الجيلاني

«... فرأيت في عالم الطيف أن القيامة قد قامت، ورأيت لمة من الناس حيارى وأخرى معذبين بأنواع العذاب، وتبين أنه لا بأس على وعلى صاحب كان معي، فقلت لصاحبي أريد أن أنظر إلى المجحيم وعذابها الأليم قال: إنى أخاف منها ولا أصاحبك، فبادرت عليها وسرت في الحشر حتى رأيت المجحيم كبير عظيم في أطرافها الأربعة أربعة من الملائكة على عوائقهم أعمدة تشتعل من نار فدنوت إلى واحد منهم فصاح على وقال: تنح عن النار فليست هي مقامك، فاقشعر جلدي وقلت أريد أن أخذ منها جذوة لدفع حاجة، قال لا تقدر على استخراجها منها، وإنما كان غرضي النظر إليها والاطلاع على من كان فيها، فسعى نعى في حاجتي فما قدرنا على إخراجها، ثم صاح على ثانيا فرجعت قهقري لهيبته إلى مسافة ثم استدبرته مقدارا آخر ثم استقبلتهم لأنظر ما يصنعون، فرأيتهم أخرجوا من جهنم رجلا أسود طويلا مشوه الخلقة يخرج من منافذ أعضائه شعلات من نار ثم أسندوه إلى حائط وضربوه على رأسه وصدره ويده وسائر أعضائه مسامير من حديد محماة، ثم شقوا صدره وأدخلوا إحدى يديه فيه وأخرجوها من ظهره وتاولوه من ظهره كتابا فقالوا له: اقرأ. فقال لهم: كيف أقرأ والكتاب على ظهري؟ فوجأ عنقه واحد وقلبه إلى ظهره فشرع في قراءة الكتاب، فدنوت منه فسمعت منه حكاية الوجود والمآهية ثم ضربوا على رأسه أعمدة من نار وأسقطوه فيها - أى جهنم -» (٣٨).

يعيد المشهد المركزي للمتحيل، مسرحية الآيات ١٠ - ١٢ من سورة الانشقاق ***** فالآيات المذكورة هي مصدر الحركة الأساسية في المشهد: أن يؤتى الرجل كتابه وراء ظهره. وعلى هذه الحركة ترتب بقية عناصر وحركات المشهد

يعمل أهل النار يعملون، ويحملون أوزارهم كاملة يوم القيامة وأوزار الذين يضلونهم بغير علم (٣٦).

ثم يخاطب المنشور عامة الناس بالقول «فاحذروا وفقكم الله هذه الشرمة على الإيمان، حذركم من السموم السارية في الأبدان. ومن عشر له على كتاب من كتبهم فجزأه النار التي بها يعذب أربابه، وإليها يكون مآل مؤلفه وقارئه مآبه». ثم يستدعي النص على التوالي الآية ١١٣ هود - ٢٢ آل عمران - ١٦ هود، ويدمج الآيات في مقبوس واحد يرد فيه التهديد بالنار مرتين، ويرد فيه فعل - حبط - مرتين أيضا، في إشارة إلى فشل الفلاسفة في تحقيق أهدافهم، وقدره السلطة على البطش بهم، قبل انتقالهم إلى جهنم.

وفي فتوى شيخ الإسلام ابن الصلاح حول الاشتغال بالفلسفة والمنطق تعليمًا وتعلما، وهل المنطق جملة وتفصيلا مما أباح الشارع تعليمه وتعلمه... إلخ، يقول ابن الصلاح مفتيا:

«الفلسفة رأس السقف والانحلال، ومادة الحيرة والضلال، ومشار الزيف والزندقة. ومن تفلسف عميت بصيرته عن ممارسة الشريعة المؤيدة بالحجج الظاهرة، والبراهين الباهرة، ومن تلبس بها تعليما قارنه الخذلان والحرمان واستحوذ عليه الشيطان... إلخ» (٣٧). ثم يحرض ابن الصلاح السلطان على طرد المشتغلين بهذا الفن - الفلسفة - من المدارس، وأن يعاقبهم، «ويعرض من ظهر منه اعتقاد عقائد الفلاسفة على السيف أو الإسلام لتخمد نارهم، وتنمحي آثارها وأثارهم» (٣٨).

إن منام الجيلاني يندرج في هذا الاتجاه الفقهي - النقلي، ضد الفلسفة في التاريخ الثقافي العربي - الإسلامي. وهو يعيد صياغة محتوى المنشور والفتوى، على شكل متخيل حلمي تدور وقائعه الرهيبة في جهنم:

هوامش

- (١) انتشرت في أوروبا خلال القرنين ١٣ - ١٤ م مخطوطات للترجمتين اللاتينية والفرنسية لقصة الإسراء والمعراج. وقد عثر على هذه المخطوطات في مكتبات بانككترة وفرنسة وإيطالية وأيرلندا... إلخ. ويرجع د. صلاح فضل أن الأصل العربي المفقود لهذه الترجمات المخطوطة كان قصة شعبية فولكلورية منتشرة في المغرب والأندلس، تستقى جميع عناصرها من المأثورات الإسلامية ولا تلتقي مع إحداها بدقة. (انظر: د. صلاح فضل - تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية من ٤١ - ٤٢ ط دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٥).
- (٢) د. محمد حافظ دياب: الدين والمغامرة الإبداعية - مجلة النهج - العدد (٢٨) - ١٩٨٩ - ص ٤١ وما بعد.
- (٣) يعقوب ابن كشيهر - ج ٣ تفسير سورة الإسراء - بعد أن يسوق رواية الحديث عن أبي هريرة بقوله: «هذا الحديث في بعض ألفاظه غرابة ونكارة شديدة. وفيه شيء من حديث المنام من رواية سمرة بن جندب عند البخاري. ويشبه أن يكون مجموعاً من أحاديث شتى أو منام أو قصة أخرى غير الإسراء والله أعلم».
- (٤) قيسماً يخص تواصل العذاب: «والذين كفروا لهم نار جهنم لا يقضى عليهم فيموتوا ولا يخفف عنهم من عذابها» - فاطر ٣٦ - «إن المجرمين في عذاب جهنم خالدون. لا يفتر عنهم وهم فيه مبلسون» - الزخرف ٧٤ - ٧٥. «فلا يخفف عنهم العذاب ولا هم ينصرون» البقرة ٨٦. وانظر أيضاً: البقرة ١٦٢ - آل عمران ٨٨ - هود

التعذيب: شق الصدر، وإدخال اليد من الصدر وإخراجها من الظهر، ثم قلب العنق إلى الظهر للقراءة. كما يعتمد المشهد على عدد من التفسيرات والتأويلات للآيات المذكورة (٤٠)، وعلى مشاهد صلب وتعذيب مما شاهده الجيلاني أو قرأ عنه.

بيد أن اللحظة التأويلية الأساسية والخاصة في النسق الدلالي للمتحيل، تظهر عندما يشرح المعذب في القراءة، فيتبدى من المشتغلين بالفلسفة - الإلهيات تحديداً - «سمعت منه حكاية الوجود والماهية». مما يكشف الطابع الأيدولوجي - الفقهى لهذه اللحظة التأويلية، وقد توسلت المتخيل الإرعابي وسلطته لتبرير المشتغلين بالفلسفة، تعليماً وتعلماً.

إن منام الأشكوري الجيلاني يعمل على الضد من عمل منام الوهراني. لهذا الأخير يستخدم المتخيل في سبيل السخرية، لا في سبيل الإرعاب، وهو استخدام يفقد المتخيل سلطته المعهودة تماماً. لقد حافظ الوهراني على المسافة التي تكفل استخداماً حراً - ساخراً - لمتخيل قمعي جاد. وهو بذلك يختلف عن المعري الذي تماهى أحياناً مع سلطة المتخيل الإرعابي في رسالة الغفران (٤١).

أما الجيلاني في منامه فهو يتماهي إلى درجة التطابق مع سلطة المتخيل الإرعابي، فيستخلم هذه السلطة في اتجاه محدد، ويجري عمليات تنافس لسباقات ونصوص تكرمين الرب في نفس المشاهد - المتلقى - ويقوم بتأويل هوية الذي «أوتى كتابه وراء ظهره» بحيث يوظف المتخيل في سبيل قمع العقل، والإذعان لمطلب الفقهاء بالابتعاد عن الفلسفة، والاكتفاء - بعلوم الدين. وهذا هو الهدف المقصود من استشارة مفاعيل المتخيل، وحشد عناصره الإرعابية.

٣٩ - الزمر ٤٠ - الشورى ٤٥ - الزخرف ٧٤.. الخ.

وقد قال ابن حجر المكي تعليقا على هذا الموضوع «دلت الآيات والأحاديث على أن عذاب الكفار في جهنم دائم مؤبد وما ورد مما يخالف ذلك يجب تأويله» الزواجر عن اقتراف الكبائر - ج ١ - ص ٢٩ - طبعة المطبعة الأزهرية - مصر - ١٣٢٥ هـ.

وفيما يخص تجدد الجسد لاستقبال عذاب جديد: «كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلودا غيرها ليذوقوا العذاب» النساء ٥٦.

(٥) كما في سورة الدخان، حيث يربط السياق بين الموقع الاجتماعي الوجيه لـ الأثيم - وهو أبو جهل، كما ينقل السيوطي عن ابن جبير (الاتقان في علوم القرآن - ج ٤ - ص ٩١) وبين شكل عذابه الذي يتضمن الإيذاء والإهانة: «خذه فاعقلوه إلى سواء الجحيم. ثم صبوا فوق رأسه من عذاب الحميم. ذق إنك أنت العزيز الكريم» ٤٧ - ٤٩، فالرأس المرفوع في الدنيا يتلقى العذاب مباشرة في جهنم.

وفي سورة المائدة «والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا» ٣٨.

(٦) الصنفان الآخران من المذنبين المعذبين هما الزناة الذين كانوا يحرقون عراة، وأكل الربا الذي كان يسبح في نهر من دم ويلقم حجرا.

(٧) ذكرها ابن اسحق ٨٥ - ١٥٠ هـ في السيرة النبوية بدون إسناد. واكتفى بالقول «حدثني من لا أتهم عن أبي سعيد الخدري...». ثم ذكر الرواية الطبري والبيهقي وابن كثير عن أبي سعيد بطرق مختلفة تلتقى عند أبي هارون العدي. وهو من المضعفين جدا.

(٨) يرفع الطبري وابن كثير عدد المشاهد إلى خمسة.

(٩) خضعت هذه المشاهد نفسها إلى تطويرات متتالية ذات دلالة. فبالنسبة للمشهد الثالث مثلا: أ - عند ابن اسحق في السيرة، وهو النص المدون الأم فيما يبدو: «ثم رأيت رجلا لهم بطون لم أر مثلها قط...» ب - وفي نص الطبري الذي أثبتناه تشبه البطون بالبيوت. ج - وفي رواية تالية للحديث عن أبي هريرة يسوقها ابن أبي حاتم «فنظرت فوق فإذا رعد وبرق وصواعق. قال: وأتيت على قوم بطونهم كالبيوت فيها الحيات ترى من خارج بطونهم... إلخ». ابن كثير: تفسير سورة الإسراء. د - وعند أبي الليث السمرقندي في كتابه السادي الفطيم «قرة العيون ومفرح القلب المحزون» الباب الخامس (عقوبة أكلة الربا): «رأيت رجلا بطونهم بين أيديهم تغلى حيات وعقارب تلوح الحياة في بطونهم...» هـ. وفي رواية ابن عباس الطويلة للحديث والتي سوف أقف عندها وقفة خاصة فيما يلي من الدراسة، يصبح المشهد كالتالي: «ورأيت رجلا وتساء يسقون من القيق والصديد كلما يحصل في أجوافهم شيء تمزقت جلودهم عن أجسادهم ثم يعودون خلقا جديدا. فقلت من هؤلاء يا أخى باجيريل؟ قال: هؤلاء الذين يأكلون الربا».

(١٠) محمد أركون: الحركات الإسلامية - قراءة أولية - ترجمة هاشم صالح - مجلة الوحدة (المجلس القومي للثقافة العربية) العدد ٩٦ - أيلول ١٩٩٢ - ص ٨.

(١١) جامع البيان - تفسير سورة الإسراء - وعند ابن كثير في تفسير سورة الإسراء. يقول ابن كثير عن هذه الرواية «وهي مطولة جدا وفيها غرابة».

(١٢) بنية العقل العربي - ص ٢٠ - ط ٢ - بيروت.

(١٣) الخطابة العربية في عصرها الذهبي - ص

٥٦ - ط دار المعارف بمصر ١٩٦٤.

(١٤) جامع البيان للطبري - نفس المعطيات - وفي حلية الأولياء لأبني نعيم ج ٨ ترجمة عبد الله بن المبارك: «رأيت ليلة أسرى بي رجلا تقطع ألسنتهم بمقاريض من نار... إلخ».

(١٥) يوسع الطبري المشهد قليلا فيذكر «ثم نظرت فإذا بنساء معلقات بشديهن ونساء منكسات بأرجلهن، قلت من هؤلاء يا جبريل؟ قال: هن اللاتي يزنين ويقتلن أولادهن».

(١٦) مسلم - كتاب الرقاق - عن ابن عباس «أطلقت في النار فرأيت أكثر أهلها النساء» وعن أسامة بن زيد «قمت على باب النار فإذا عامة من دخلها النساء». وعن عبد الله بن عمر في باب - نقصان الإيمان بنقص الطاعات - «يا معشر النساء تصدقن. وأكثرن الاستغفار فإني رأيتكن أكثر أهل النار».

وفي حديث صلاة الكسوف يخبر النبي أصحابه أنه قد عرضت عليه الجنة والنار، وأنه رآهما رأى العين أثناء صلاة الكسوف، ويقول «رأيت النار فلم أر كاليوم منظرا قط، ورأيت أكثر أهلها النساء».

وقد أفرد الترمذي في سنته بابا لهذا الموضوع بعنوان «باب ما جاء أن أكثر أهل النار النساء».

(١٧) في حديث صلاة الكسوف «عرضت على النار فأريت فيها امرأة من بنى إسرائيل تعذب في هرة لها ربطتها...». وفي - باب جهنم - من صحيح مسلم عن أبي هريرة أن النبي تحدث عن صف من أهل النار لم يره «نساء كاسيات عاريات مميلات مائلات رؤوسهن كأسنمة البخت المائلة لا يدخلن الجنة ولا يجدن ريحهن...». وفي حديث المنام الطويل في صحيح البخاري يخبر المشهد الثالث عن رجال ونساء عذرة في مثل التنور. يأتيهم لهب من أسفل منهم... وهم الزناة والزواني.

(١٨) صلاح فستل «م. س» ص ٢٦٦ (ملحق الكتاب: وثيقة معراج محمد).

(١٩) نفسه - ص ٢٧٣ ..

(٢٠) الإسراء والمعراج للإمام ابن عباس. ومعه كتاب «بغية المحتاج في تخرير أحاديث الإسراء والمعراج»، تأليف محيي الدين الطعسى. ط دار الروضة - القاهرة ١٩٩١.

(٢١) طبعة المكتبة الأدبية - حلب - (ب - ت).

(٢٢) هادي العلوي: المرأة في الجاهلية. المرأة في الإسلام - مجلة النهج - خريف ١٩٩٥ - ص ٤٠ - ٤١.

(٢٣) بو علي ياسين: خير الزاد في حكايات شهرزاد - ص ٩٣. ط دار الحوار - اللاذقية - ١٩٨٦.

(٢٤) د. مصطفى حجازي: سيكولوجية الإنسان المتهور - فصل «وضع المرأة - الاستلاب الجنسي» - ص ٢٢٤ وما بعد. ط معهد الإنماء العربي - بيروت ١٩٨٠.

(٢٥) بو علي ياسين: (م. س) ص ٥٧ وما بعد.

(٢٦) هادي العلوي: (م. س) ص ٤١.

(٢٧) في حكايات ألف ليلة وليلة تقوم بعض الشخصيات من الرجال بانتقام سادي من المرأة، وبخاصة فيما يتعلق بمسألة الحيانة الجسدية. وقد أشار بو علي ياسين إلى أمثلة على هذا الانتقام في كتابه «خير الزاد من حكايات شهرزاد». ويمكن أن نلاحظ بوضوح في هذه الأمثلة روح القسوة والعنف البالغين في تعامل الرجل المنتقم من جسد المرأة، شبيها بالروح المتمثلة في المشاهد الإرعابية للمعراج: «في حكاية المدينة المسحورة تخون إحداهن زوجها، فتلقى عقاب الموت، ولكن من رجل آخر غير زوجها، رجل ينتقم لجنسه

(٣٥) نفسه - ص ٥٩.

(٣٦) انظر نص المنشور في كتاب «قضايا وشهادات» الدوري. العدد (٥) ربيع ١٩٩٢.

ملف: الثقافة الوطنية - الوطني، العقلاني، الكوني. ص ٢٠٣ وما بعده. ضمن ملف من إعداد سعد الله ونوس بعنوان «محنة العقل في التاريخ العربي».

(٣٧) نفسه - ص ١٩٦.

(٣٨) نفسه - ص ١٩٦.

(٣٩) الشيخ عباس القمي: سفينة البحار ومدينة الحكم والأخبار - ط دار المرتضى - مؤسسة الوفاء - بيروت (ب - ت). مجلدان - مادة فلسف - المجلد الثاني.

(٤٠) في الكشف للزمخشري - تفسير سورة الاتشفاق - «وراء ظهره: قيل: تغل يناه إلى عتقه، وتجعل شماله وراء ظهره فيؤتى كتابه بشماله من وراء ظهره. وقيل: تخلع يده اليسرى من وراء ظهره». وفي تفسير النيسابوري (غرائب القرآن ورغائب الفرقان): قيل تخلع يده اليسرى من وراء ظهره. وقيل يجعل وجوههم إلى خلف، فيكون الكتاب قد أوتى من جانب ظهره ولكن بشماله كما في الحاقة».

وفي «دقائق الأخبار في ذكر الجنة والنار» - للقاضي عبد الرحيم - المطبعة الميمنية - مصر ١٣٠٦هـ: أن الكفار هم الذين يأخذون كتابهم من وراء ظهورهم. ويقول «فهؤلاء الكفار الذين يؤتون كتابهم بشمالهم فلا يأخذونه بشمالهم، ولكن يأخذونه من وراء ظهورهم، كما روى عنهم النبي أن الكافر إذا دعي للحساب باسمه يتقدم ملك من ملائكة العذاب فيشق صدره، ثم يجز يده اليسرى من وراء ظهره من بين كتفيه ثم يعطى كتابه» ص ٢٩.

(٤١) انظر - على سبيل المثال - عذاب بشار

الذكرى - فدفنت منه وقد أخذ صارمه وطعنها به في صدرها حتى خرج من ظهرها، ثم ضربها فشقها نصفين.. ولينظر القارئ إلى انتقام المعلم عبيد الجوهري من زوجته الشاردة: ثم قبض عليها بيديه الاثنتين، ثم اتكا على زمارة حلقها وكسرها.. ص ١٠١ من كتاب بو علي ياسين.

إن الحكايات والمشاهد الإرعابية تنهلان من سياق تاريخي ثقافي اجتماعي بطريقتي واحد. ويمكن أن أضيف أن التقاء الجنسانية الذكرية مع الوعي الديني في المشاهد، قد ضاعف من سادية المتخيلات وقسوتها في التعامل مع جسد المرأة. (٢٨) من مقالة بعنوان «صلاح الدين

الأيوبي» - مجلة الحرية - ١٩٩٣/١/٣.

(٢٩) نفس المرجع السابق.

(٣٠) نفسه.

(٣١) يبدأ الوهرائي منامه بالخوف وينهيه بالخوف، فيقول: «ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت وكان النادى يتادى هلموا إلى العرض على الله تعالى. فخرجت من قبري أيم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر وقد أجمعنى العرق وأخذ منى التنعب و الفرق، وأنا من الخوف على أسوأ حال.. إلخ». ويختتم منامه قائلاً: «فوقعت من على سريري فانتبهت من نومي خائفا مذعورا ولذة ذلك الماء فى فمى، وطنين الصبحة فى أذنى ووعب الواقعة فى قلبى إلى يوم ينفخ فى الصور..». انظر: منامات الوهرائي ومقاماته ووسائله: تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نقش. مراجعة د. عبدالعزیز الأهوانى. ط. دار الكتاب العربى - القاهرة ١٩٦٨.

(٣٢) منامات الوهرائي.. ص ٢٦.

(٣٣) نفسه - ص ٢٩.

(٣٤) نفسه - ص ٢٨.

الصلاة المكتوبة» الطبرى وابن كثير: تفسير سورة الإسراء.

*** «إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما إنما يأكلون فى بطونهم نارا وسيصلون سعيرا» النساء - ١٠.

*** «يا أيها الذين آمنوا اجتنبوا كثيرا من الظن إن بعض الظن إثم، ولا تجسسوا ولا يغتب بعضكم بعضا. أيعب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه» الحجرات - ١٢.

*** «الذين يأكلون الربا لا يقومون إلا كما يقوم الذى يتخبطه الشيطان من المس» البقرة - ٢٧٥.

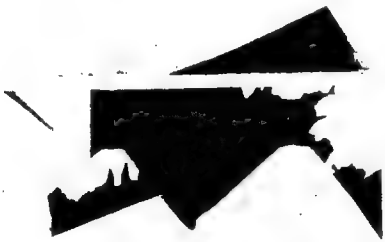
«النار يعرضون عليها غدوا وعشيا ويوم تقوم الساعة أدخلوا آل فرعون أشد العذاب» غافر - ٤٦.

*** «وأما من أوتى كتابه وراء ظهره، فسوف يدعو ثورا، ويصلى سعيرا»

بن برد فى الجحيم من رسالة الغفران «يغمض عينيه حتى لا ينظر إلى ما نزل به من النقم، فيفتحها الزبانية بكلايب من نار..» ص ١٦ - ط دار صادر بيروت.

* قيل هما جبريل وميكائيل.
* الرجل الأول كان يأخذ القرآن - يمسحه - فيرفضه. وينام عن الصلاة المكتوبة. والثانى كان يكذب الكذبة تبلغ الآفاق. وقد أشار عبد السلام هارون فى مختاراته من صحيح البخارى تعليقا على المشهد الثانى قائلا: «ولما كان الكاذب يتساعد أنفه وعينه ولسانه على الكذب، وقعت المشاركة بينها فى العقوبة».

وقد ورد المشهد الأول فى حديث الإسراء عن أبى هريرة بهذا اللفظ «ثم أتى على قوم ترضخ رموسهم بالصخر، كلما رضخت عادت كما كانت لا يفتتر عنهم من ذلك شيء». فقال: من هؤلاء يا جبريل؟ قال: هؤلاء الذين تتشاقل رموسهم عن



د. محمد أحمد خلف الله :

نحن في حاجة إلى مفكرين أحرار

أجراه : مجدى حسنين

من معطيات الاسس الفكرية، التى يجب أن يمارس الناس عليها الحياة. وسبق أن أجريت مع د. خلف الله ثلاثة حوارات، كان آخرها يوم الثلاثاء ٢٧ يونية ١٩٩٥، وهو ما لم ينشر، وكان الدافع إلى هذا الحوار هو اعتقال مصر بمثوية الشيخ أمين الخولى (١٨٩٥ - ١٩٦٦)، إذ كان د. خلف الله أحد تلاميذ الشيخ الخولى النجباء، وهو ما أغفلته لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة، فلم يدعه أحد إلى الندوة التى عقدت بهذه المناسبة

حدثتني نفسى أن أفعل ما يفعله البعض، وأقول: هذا آخر حوار مع المفكر الإسلامى الراحل د. محمد أحمد خلف الله، الذى غيبه الموت يوم الاثنين ٩ يونية ١٩٩٧، عن عمر يناهز الثمانين، تاركا خلفه ثلاثة عشر مؤلفا، أثارت العديد من المعارك الفكرية خلال نصف القرن الأخير، كما ترك فى شخصه ومسلكه نموذجا ثوريا فى فهم القرآن فهما معاصرا، كما ترك فى شخصه ومسلكه نموذجا ثوريا فى فهم القرآن فهما معاصرا، باعتباره مصدرا

كان يقول: أنا على كل حال أكبر من عام ١٩١٦، وجاء ميلاده في قرية «بندف» التابعة لمركز منيا القمح بمحافظة الشرقية، وهي القرية التي حفظ فيها القرآن وتعلم بها، ثم التحق بمعهد الزقازيق الأزهرى وتقدم مباشرة إلى الصف الثالث، بعد اجتيازه امتحان القبول، وهو نفس ما حدث معه عند التحاقه بكلية الآداب، إذ التحق مباشرة بالصف الثالث، ومثل هذه القفزات في تاريخ تعليمه، كانت سمة لديه، نظرا لعدم انتظامه في العملية التعليمية.

ثنائية التعليم

* من الكتاب إلى الأزهر ثم إلى المدرسة التجهيزية وصولا إلى الجامعة.. هذه المسيرة التعليمية التي وضحت فيها الثنائية التعليمية في مصر.. كيف تراها الآن وكيف تتجاوزها؟

- بعد التحاقى بمعهد الزقازيق، لم تعجبني الدراسة فيه، فقررت أن أتركه، وتقدمت لامتحان المدرسة

في الفترة من ٦-٨ إبريل ١٩١٥، وفي هذا الحوار تحدث د. خلف الله عن أستاذه الخولى وعن معركة رسالته للداكتوراه عن الفن القصصى في القرآن، وعن ثنائية التعليم في مصر، وعن الحرية الفكرية، وعن نصر حامد أبو زيد، وغيرها من القضايا المعاصرة الملحة، ووجدت رأيه فيها شهادة يجب أن تبلغ، ولا أحتفظ بها لنفسى، حتى لو وقعت أنا ضمن طائفة أصحاب آخر الحوارات مع الذين غيبهم الموت عنا.

تشرّب د. خلف الله في حياته عددا من الأصول التي لم يقل أحد، لا في سلوكه ولا في كتاباته، أعنى الأصول السودانية لأبيه، والمصرية لأمه، والاشتراكية في إيمانه بالعدل بين الناس، والأزهر المدرسة الأولى في سنوات صباه، والجامعة التي فتحت عيونه على المستقبل، والقومية العربية التي ارتادها في كل مؤلفاته، واختلف بسببها مع مصرية أستاذه الخولى، والإسلام الذى رأى مصادره بعين الحاضر لعلاج مشكلات المستقبل.

ولد د. خلف الله فى ١٩١٦/١/١، ونظرا لغياب والده فى السودان أثناء ميلاده، لم يقيد ضمن المواليد إلا بعد فترة، فكان من سواقط القيد، ولذلك

المدنى والدينى فى المجتمع، فلا يزال موجودا، ولن تنتهى الحياة منه، وإذا كان الصراع موجودا إلى الآن، فمن باب أولى كان متأججا فى بداية تعليمى، وكل منا يأخذ اتجاهه وتمضى به الحياة، وكل ما هنالك أن الذين يأخذون بالجانب المدنى، لا يزال الجانب الدينى طاغيا عليهم، ربما الأمر يرجع فى تقديرى إلى التربية البيتية وليست التربية التعليمية، ولذلك لم أندش كثيرا عندما قرأت حيثيات الحكم فى قضية د. نصر حامد أبوزيد، فالجانب الدينى واضح فى منطوق الحكم، ولا تستطيع أن تقول إن وضوح الجانب الدينى لدى هؤلاء القضاة يرجع إلى تعليمهم، لكنه أثر من آثار التربية الدينية، وهذا الازدواج موجود فى حياتنا، وسيظل موجودا.

* وهل هذا يدل على طغيان الجانب الدينى فى حياتنا إلى الدرجة التى تجعل الحكم فى قضية نصر أبوزيد، انتصارا للتيار الدينى على التيار العلمانى فى المجتمع؟

- نحن لا نقول إن كل الإنتاج الفكرى المطروح - دينى أو مدنى - دليل على

التجهيزية، وكانت بهذا الاسم لأنها تجهيز لمدرسة القضاء الشرعى وكلية دار العلوم، وأيضا التحقت بالصف الثانى بهذه التجهيزية، وبعد ذلك بفترة طويلة تجاذبتنى الدراسة الجامعية، وخصوصا دراسة المنتسبين وغير المنتظمين فى الحضور، ولكن حضورى أدى إلى تعرفى على عدد كبير من الأساتذة، يسروا لى أمور كثيرة، أما جيبى للتعليم المدنى فيرجع إلى أول مدرس قابلته فى حياتى، أتى به والذى كان يتابعنى فى سنواتى الأولى، هذا المدرس فتح ذهنى على الاتجاه المدنى فى التعليم قبل أن ألتحق بأية مدرسة، ولذلك لم أستمّر فى التعليم الأزهرى، بل لم يعجبني وقتها، ويبدو أن المجتمع المصرى سوف تستمر فيه ثنائية التعليم، ولن يحدث أى تغيير فيها خلال الفترة القادمة، والمؤكد أن المجتمع نفسه يسمح بهذه الثنائية ويرتاج إليها ويقبلها، وعندما تقرأ حيثيات الحكم فى قضية «نصر حامد أبوزيد»، تجد ثقافة القضاة والمستشارين الدينية، أكبر من ثقافتهم المدنية، ورغم أنهم خريجو كليات الحقوق فى الجامعات المصرية، ولذلك سوف يستمر الصراع بين

أدب ونقد



هذه النتيجة، وبالطبع التطور في المؤسسة التعليمية لن يتم بمعزل عن تطور المجتمع كله.

* لكن ألا تلاحظ أن أصحاب الصوت الدينى أصبحوا أعلى؟

- نعم. لأن العاديين فى المجتمع ينجذبون إلى التيار الدينى أكثر من انجذابهم إلى التيار المدنى، وأصحاب التيار المدنى غير قادرين على مواجهة الصراع، فالعملية صعبة وليست سهلة، إذ حاول نصر حامد أبوزيد أن يوضح أن النص الذى يفسره هو النص البشرى، وهذا لا يسلم به الطرف الآخر، ولا يستطيع، ولن ينصرف المجتمع إلى الوحدة المدنية فى التعليم إلا بعد اتجاه العقول الاتجاه العلمى، وأخشى أن تكون أمنيته أن يظل الصراع فى حدود المتعلمين فى المؤسستين المدنية والدينية، بدلا من انتقاله إلى المؤسستين ذاتهما.

* ألم تثمر تجربة عيد الناصر فى تطوير الأزهر؟

- لم تثمر جيدا، إذ ظل الأزهر جامعة

قوة الروابط الدينية عند هؤلاء أو أولئك، لا.. فالذين اتجهوا إلى الاتجاه الدينى، لا تزال تصارعهم الأفكار المدنية، بدليل أن أبناء الأزهر عندما يلتحقون بكلية دار العلوم يلبسون أفندية، ومع ذلك تجد الاتجاه الدينى واضحا فى تفكيرهم، وقلة منهم تدافع عن الأفكار المدنية، وهذا الصراع موجود فى المجتمع، ومؤسساته المختلفة، بما فيها المؤسسة التعليمية، فهؤلاء عندهم بعض من أفكار أولئك، ووجهات النظر متبادلة، لا هؤلاء أصبحوا مدنيين صرفا، ولا أولئك أصبحوا دينيين صرفا، بين بين، وهذا وضع طبيعى فى المجتمع الذى يحتوى على الأزهر والجامعة، ويضم التربية الدينية والتربية المدنية، وسيظل هذا قائما فى حياتنا إلى أن يأتى اليوم الذى يوحد فيه التعليم، ولا يكون إلا تعليم واحد فى المجتمع فقط.

* وهل تنتظر هذا اليوم؟

- أنا لا أنادى بهذا.. لكن افرض أننى ناديت، فلن يستجيب أحد، فالعملية أراها تطورا طبيعيا، فالمجتمع هو الذى يقرن حاجاته، وهو الذى يوصلنا إلى

فالصراع بين الكليتين كان على الوظائف وليس المناهج، فوزارة المعارف كانت توافق على تعيين خريجي دار العلوم مدرسين، ولا تفعل ذلك مع خريجي الآداب، وكان صراع المناهج وقفا على أساتذة ومفكرين كبار في حجم طه حسين والخولى وعبدالرازق وسلامة موسى.. من هذه النوعية، أما ما يحدث بين نصر أبوزيد وأساتذة آخرين في دار العلوم، فهو صراع بين متدين مغلقي، ومنفتح أكثر من اللازم، وكلاهما ليسا في موقف مضاد، كلاهما في موقف مختلف، وكلاهما لم يحاول أن يفهم الظروف التي تمر بها، وما يترتب على خطواته، واحد رجعى لا يهمه تطور الحياة وظل رجعى، وواحد ينظر إلى المستقبل البعيد، ذلك المستقبل الذى يصبح فيه كلام نصر حامد أبوزيد عاديا، لكن المؤكد أن كليهما متطرف، لكن تطرف المستقبل مقبول من تطرف الماضى، فالمستقبل مع نصر أبوزيد وليس عبدالصبور شاهين، كما أن مستقبل التعليم في مصر لن يكون مع عبدالصبور شاهين، بل مع نصر أبوزيد.

حتى رحيل جمال عبدالناصر، وبعد رحيله أصبح الجانب الدينى هو الغالب فى المعاهد الدينية، والزمن كفيل بحل الصراع، وتطور المتعلمين فى الأزهر نفسه، ولا أعرف متى يتم هذا، ولذلك سيظل الصراع قائما.

* فهما كانت طبيعة الصراع، داخل المؤسستين أو خارجهما، قديما أو معاصرا، فلنتفق فى البداية على مجموعة قيم ومعايير تحكم هذا الصراع.. وفى هذا الصدد ألا تلاحظ أن أشكال الصراع فى بدايات القرن أكثر رقيا من نهاياته؟ وهل الأمر مرتبط بالمتعلمين فى أوروبا أم فى مصر؟

- أولا أنا لا أحب المقارنات، فنحن لنا شخصيتنا ولنا ظروفنا التى تميزنا فى خصائص محدودة، والمسألة فى تقديرى ليست صراعا بين المتعلمين فى أوروبا وبين الذين تعلموا فى مصر، لكنها الاستفادة التى يحاول أن يفيدها المجتمع المصرى دفعا للتطور، كما أنه بالتالى ليس صراعا بين الجامعة والأزهر، أو بين الآداب ودار العلوم،

معارك رائدة

* خضت هذا الصراع في الأربعينيات بسبب رسالة الفن القصصى في القرآن.. كيف كانت الحكاية وما دلالاتها الآن؟

- الحقيقة أنني اخترت الموضوع، وكنت متأثراً فيه بأحد مدرسي: كلاوس، وكان يهودياً، ويدرس لنا مادة السورياتي، والشيخ أمين الخولي، وكانت مهمة الرجلين دراسة ألفاظ القرآن، والمعاني التي جاء بها اللفظ الواحد، وأصله وصلاته بالألفاظ الأخرى ومعانيها، وفي البداية اخترت هذا المنهج في رسالة الماجستير وكان عنوانها «جدل القرآن»، وكان طبيعياً أن يكون المشرف على الرسالة مسلماً مثلي، فاخترت الشيخ أمين الخولي، وهذه الرسالة ظهرت في كتاب بعد ذلك بعنوان «القرآن ومشكلات حياتنا المعاصرة». ويبدو أن كلاوس والشيخ أمين الخولي كانا متأثرين بالعلمانية ودراسات الاستشراق، واحد صاحب منهج عبري وسورياتي، والثاني صاحب منهج قرآني وبلغوي، لكن منهجهما واحد، ويكفي أن معجم ألفاظ

القرآن الذي طبعه مجمع اللغة العربية، وضعه الشيخ الخولي كاملاً، رغم أنه صدر باسم المجمع، فالمنهج منهج الخولي في تحليل المعاني التي ورد فيها اللفظ تاريخياً، والمعاني التي غلبت عليه في كل فترة، وكان يفهم النص من خلال فهم المفردات الواردة. وكان طبيعياً أيضاً أن أكمل المنهج نفسه في رسالة الدكتوراه، ولكن في دراسة موضوع من الموضوعات، وليس في لفظ من الألفاظ، وكان موضوع قصص القرآن هو أهم ما يلاحظه الدارس لموضوعات القرآن، وهو موضوع متكامل من أوله إلى آخره، ورأيت القصة في القرآن تبني للموعظة والعبرة على ما كان يفهمه العرب وقت نزول القرآن، بينما الآخرون يرون أن ما ورد في القرآن من قصص هو الحقيقة التاريخية، وليس ما يعرفه العرب من تاريخ القصص وقت نزول القرآن، وهذا هو الفرق بين رؤيتي ورؤية الآخرين للقصص القرآني، وكنت أرى أيضاً أن القصص القرآني كان يأتي بكلام على لسان النملة، وليس من الضروري أن تكون النملة قد تحدثت بهذا الكلام، أو تكلمت النملة أصلاً،

آية لآية في القرآن باختلاف الهدف منها، وكنت أرى أنه من الخطأ الارتباط بهذا البناء التاريخي، لأنه أصلاً مختلف، ولا ينبغي الوقوف عنده، إنما نقف عند الأهداف التي قصت إليها القرآن، وكان من المفروض أن تتم مناقشة هذه الرسالة عام ١٩٤٧، وتكونت لها لجنة مكونة من: أحمد أمين وأحمد الشايب، بالإضافة إلى الشيخ أمين الخولي المشرف على الرسالة، والذي عرفته أن أحمد أمين لم يقرأ الرسالة، واعتمد على تقرير أعده أحد الذين كلفهم بقراءة الرسالة، وجاء التقرير معيباً نوعاً ما و ضد الرسالة، أما أحمد الشايب فقد أراد أن يرد الجميل للشيخ أمين الخولي، الذي سبق ورفض رسالة كان الشايب مشرفاً عليها، وفتشوا عن مواضع تخصهم في الرسالة، ولم يستطيعوا أن يفهموا الفرق بين الواقع التاريخي والواقع النفسي في القصة القرآنية، هذا في الوقت الذي دافع فيه عن الشيخ الخولي، وكان يقول إنني على حق والقوا به في النار، ولم أحب أن أقف كثيراً عند هذا الرفض ولا أتعطل، وأؤخر حصولي على الدكتوراه، وكذلك لم أفكر في رفع دعوى قضائية، وبناء

لكنه استخدم النملة كرمز لأشياء أخرى، ومن هنا كان رميهم القرآن بالأساطير، ومع ذلك كانوا يحسون بأن الوقائع التي جاء بها القرآن ليست هي الواقع التاريخي، وحتى المعاصرون وقت نزول القرآن كانوا أحياناً لا يصدقونها كتاريخ، وكانوا يعارضون القصص القرآني بقصص أخرى، نعم هي مضحكة لكنهم على قدر وعيهم أنتجوها، وكان السؤال: هل القرآن حينما جاء بالقصة ليقدم تجربة دينية أهتم فيها بأن يصحح التاريخ، أم اكتفى بأن المعاصرين يفهمون القصة، فحاول أن يجعل فهمهم للقصة هو الوعاء للمعنى الذي يريد أن يقدمه لهم.

فالحقيقة هنا هي الحقيقة الدينية وليست الحقيقة التاريخية، فالحقيقة التاريخية لا تهمنا في الأصل، إنما الذي يهمنا في القرآن هو الحقيقة الدينية، ولا يهمنا أيضاً كون الحقيقة التاريخية صادقة أو غير صادقة، لأنهم هم أنفسهم كانوا يقولون عنها أساطير الأولين. فأنا لا أبحث عن صحة السياق في قصة يوسف، فهي مسألة خارج حدود البحث، والذي يهمني هو الهدف من القصة، ولذلك اختلفت قصة موسى من

آليات التجديد

* وكيف يتم التجديد الآن؟

- الحقيقة أنني عندما أنظر إلى الموضوع في بدايته، أرى أن الإسلام قال إن محمدا (صلى الله عليه وسلم) هو آخر الأنبياء والرسول، وتلك خدمة كبرى قدمها لنا الإسلام، ولن يستطيع أحد أن يدعى بعد ذلك أنه نبي فنصده، ومعنى ذلك أن الإسلام ترك العقل حرا، ويبدو أننا حتى الآن لم نستخدم عقولنا، ولم نستغل الميزة التي أعطاها لنا الإسلام، إذ لو وقفنا عند القرآن وحده كمصدر للإسلام، سنجد تقدميا جدا جدا، أما كتب التراث وتفسير القرآن هي المتخلفة، وتؤدي إلى الهروب والانغلاق، وعندما قمنا بتدريس مادة القرآن في كلية الآداب بالجامعة - لمدة سنتين - اخترت أربعة كتب لها أربعة اتجاهات، اتجاه الرواية عند الطبري، واتجاه فكري مذهبي عند الزمخشري، واتجاه متحرر عقلي عن الرازي، واتجاه لغوي وهم كثيرون، مثل هذه الكتب تدل على قدر الحرية الذي عاشه هؤلاء المفكرون،

على نصيحة د. عبدالرزاق السنهوري - وزير المعارف آنذاك - أن أنسى الموضوع وأعد رسالة أخرى، وكانت عن نقد المرويات في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وناقشتها عام ١٩٥٢، ولكن تقديري عليها كان جيدا فقط، وأثرت أن يصدر الموضوع في كتاب مستقل حتى يعرف الرأي العام موقفى، وكنت مستعدا للدفاع عن أية نقطة من النقاط.

* ومن غير مقارنات... ألا تشعرون بأن أحيائي أول القرن أكثر وعيا من آخريه؟

- أفضل في كل حاجة، في التعليم والدراسات، والحرية الفكرية، بل في جوانب الحياة، والأمور رهن بمن يحملون التطور على أكتافهم ويمتلكون الشجاعة الكافية في الدفاع عن كل معاني التطور.

أنا الآن فالتناس تعيش ظروف الحياة الصعبة، ولا يمتلك أحد الهمة كي يصارع فكريا، فمثل هذا الصراع يحتاج إلى درجة من الاطمئنان الاجتماعي، فمن يصارع فكريا يدافع أساسا عن نفسه.

* وأين هم هؤلاء الأحرار
القادرون على المواجهة؟

سـ هذه المعادلة التي يجب أن تحل
أولا، ولا بد أن يكون الوضع المادى لهذا
المفكر الحر مثل وضع من يواجهه، حتى
يستطيع أن يناطحه. نحن نفتش عن
ذلك التيار الذى يستطيع أن يزلزل
الأيديولوجيا المسيطرة عن موقفها،
أين هو، وثق مائة فى المائة بأن الكلام
الذى قال به نصر حامد أبوزيد، يفكر
فيه الآن الذين ردوا عليه، وبعد فترة
سيؤثر فيهم هذا الكلام، وربما
ينفتحون، ويجب أن نساند الاتجاه
التحررى فى العالم العربى، مثل الذين
يساندون التيار الآخر، اقتصاديا
 واجتماعيا، والعيب حتى الآن أن هذه
المساندة دائما قردية، كل يعتمد على
نفسه.

وكنت أجد القرن الرابع أنضج وأكثر
انفتاحا من القرن العشرين.

* وهل الأمر يرجع إلى ظروف
المجتمع أم غلبة تيارات معينة
على تيارات أخرى؟

- لا.. لا.. المفكرون أنفسهم كان لهم
وزنهم فى المجتمع، وكانوا يقفون إلى
جانب أفكارهم ويدافعون عنها، وكان
كل مفكر له حرفته التى يعيش ويكفل
منها، وهذه الحرفة أعطته الطاقة
والحرية على الوقوف ضد أى حكم، لأنه
لم يعد خائفا على رزقه، فلا يعمل
حسابا لأحد فى الحق، مثل هذه النوعية
من المفكرين، هى التى نحن فى حاجة
إليها لقيادة الحركة الفكرية، نحن فى
احتياج لمفكرين أحرار.

نقد



الرواية التاريخية عند محمد فريد أبو حديد:

رواية «ابنة المملوك»

قراءة فى العلاقة بين الأدب والتاريخ

د. قاسم عبده قاسم

ومن حضارة لأخرى، ومن مكان إلى مكان، ومن أمة إلى أمة غيرها. كانت قراءة الإنسان الأولى قراءة أسطورية، إذ ولد التاريخ فى رحم الأسطورة وتربى فى حجرها - شأنه فى ذلك شأن بقية معارف الإنسان - وبدأ بداياته الأولى فى رحابها. وكانت القراءة الأسطورية للتاريخ ترقياً للذاكرة الإنسانية التى سقطت منها فى أيامها الباكورة أحداث الماضى. ولجأ الإنسان إلى الأسطورة، مغامرة العقل البشرى الأولى، باحثاً عن إجابة السؤال/التحدى "لماذا؟" بعدها جاءت قراءة التاريخ لتبرير

التاريخ ممارسة ثقافية / اجتماعية ارتبطت بالوجود الإنسانى منذ فجر التاريخ، كما كانت إحدى الوسائل التى توسل بها الإنسان للوصول إلى إجابة على السؤال المحير المضمّن الذى لازم مسيرة الإنسان فى الكون والذى يبدأ بكلمة "لماذا؟" قلق الإنسان الوجودى وتقلب وجهه فى الكون بحثاً عن إجابة جعل المعرفة التاريخية إحدى أدوات الإنسان للبحث عن الإجابة المناسبة للسؤال الذى رافقه منذ الأزل وإلى الأبد. وفى سعى الإنسان الدائب للعثور على الإجابة المرجوة تعددت قراءاته للتاريخ من عصر إلى عصر،

أصحاب الديانات الثلاث، كانت وما تزال قراءة تبحث عن إجابة شافية للسؤال اللغز "لماذا؟".

وسار الإنسان شوطاً أبعد في صنع وجوده على الأرض، وقامت حضارات، وتدهورت حضارات غيرها. ولازمته القراءات المختلفة للتاريخ في هذه الرحلة التي لم تتم بعد في رحاب الزمان. واكتشف الإنسان إن التاريخ فعاليات بشرية وأحداثه مسئولية إنسانية. وظهرت في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية قراءة إنسانية تاريخية - للتاريخ - تجسدت في كتابات الكافيجي والسفاري والسيوطي في تاريخ الكتابة التاريخية وفيما كتبه عبد الرحمن بن خلدون عن فلسفة التاريخ وأسس النظرية وبنيت المنهجية، فضلاً عن الكتابات التاريخية التطبيقية لعدد كبير من المؤرخين المسلمين - وعلى مدى التاريخ الطويل للثقافة العربية الإسلامية تعددت أنماط الكتابة التاريخية تجسيدا لهذه القراءة الإنسانية "التاريخية" للتاريخ.

وإذا كانت تجليات هذه القراءة الإنسانية "التاريخية" للتاريخ قد أشرقت في كتابات هردوت وشوكيديديس وبوليبوس... وغيرهم في بداية تاريخ الفكر التاريخي الغربي بمعناه الواسع، فإن سيطرة الكنيسة وسيادة القراءة الدينية طوال العصور الوسطى قد أجلت ظهورها مرة أخرى حتى القرن الثامن عشر.

سلطة ملوك الزمن القديم، حكومات الآلهة أو أشباه الآلهة، ونوابهم على الأرض لتبرير السلطة المطلقة للمراعنة والأشوريين والحيثيين والبابليين... وغيرهم. وكانت هذه القراءة الاستبدادية التبريرية إجابة على السؤال الذي يبدأ بكلمة "لماذا؟".

ومضى زمن جاءت بعده القراءة الدينية للتاريخ، إذ تعتبر المادة التاريخية التي يتضمنها كتاب اليهود المقدس التوراة أولى الكتابات التاريخية التي تجسد هذه القراءة الدينية للتاريخ تجسيدا لفكرة التاريخ اليهودية، من حيث دورهم في الكون، وعلاقتهم بالله، وعلاقتهم ببقية شعوب الأرض، ثم مصيرهم النهائي بعد نهاية الوجود الدنيوي. وحين انتصرت المسيحية في القرن الرابع الميلادي صاغ أوغسطين فكرة التاريخ المسيحية الكاثوليكية، وصاغ أوريجين السكندري وباسيل فكرة التاريخ المسيحية الأرثوذكسية على أساس من فكرة الخلاص المسيحية.

وجاء الإسلام بالقرآن يحمل مادة تاريخية تجسد فكرة التاريخ عند المسلمين داخل إطار الفكرة القرآنية عن دور الإنسان في إعمار الكون، وخلافة الله في الأرض ودور المسلمين في الحياة الدنيا وعلاقتهم بغيرهم، ومصيرهم في الحياة الآخرة تجسيدا لسنة الله في خلقه التي لن تجد لها تبديلا.

هذه القراءة الدينية، بتجلياتها عند

الفكر التاريخي من الإبداع منذ أواخر القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي كان موازياً للتدهور الذي شاب الإنتاج الأدبي في الثقافة العربية الإسلامية منذ ذلك الحين فصاعداً. وبعثنا لم يشهد الفكر التاريخي بعد هذه المرحلة سوى جامعين من كتاب الحوليات، أهمهم ابن عباس في الربع الأول من القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ثم الجبرتي في القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي. وبينهما، وبعدهما، جاءت كتابات تاريخية أشبه بالصمت. ومن اللافت للنظر أيضاً أن الأدب دخل في منحى التدهور والذبول في الوقت نفسه.

وفي التراث الثقافي الغربي، بمعناه الواسع، ظل التاريخ فرعاً من فروع الأدب حتى القرن التاسع عشر على أقل تقدير. وبدأ التاريخ خطواته صوب الاستقلال بعد أن بدأ رد فعل العلوم الإنسانية والاجتماعية تجاه الانتصارات التي أحرزتها العلوم الطبيعية.

وثار السؤال حول طبيعة التاريخ هل هو علم بالمعنى الفيزيقي، أم أنه فرع من الأدب؟ ومن المثير أن البعض ترجموا كلمة Art الإنجليزية بمعنى فن، وبدأوا يطرحون في كتاباتهم سؤالاً سخيفاً مؤداه هل التاريخ علم أم فن؟ وجاءت القضية المفتعلة في هذه الكتابات أشبه برفع الصدى المسوخ للقضية الأصلية في

واللافت للنظر في هذه الرحلة التي سافرت فيها المعرفة التاريخية من الأسطورة إلى العلم، ارتبط التاريخ بالأدب على نحو مثير وجذاب، فما كتبه ثوكيديديس وتاكيثوس في التراث الكلاسيكي نموذج لامتزاج الأدب بالتاريخ، أو هو دليل على أن التاريخ كان يعد فرعاً من فروع الأدب. وقد أوصى شيشرون، الخطيب الروماني الشهير، بأن يتسلح الخطيب بالمعرفة التاريخية لأن ضرب الأمثلة التاريخية دليل على التفوق البلاغي ولم يكن التاريخ يدرس مستقلاً، وإنما باعتباره من الوسائل البلاغية والأدوات الخطابية.

كذلك فإن التراث العربي الإسلامي ربط التاريخ والأدب في نسيج واحد بشكل مدّش، إذ يجد القارئ في كتب التاريخ كثيراً من الأدب، كما يجد القارئ في كتب الأدب كثيراً من التاريخ. وإذا كنا نجد لهذا تفسيراً في البنية العلمية الأساسية للمفكرين المسلمين من ناحية، وفي خصائص الثقافة العربية الإسلامية التي أخذت بمبدأ وحدة المعرفة من ناحية ثانية، فإننا ندرك أن تعدد نواحي النشاط العقلي للمفكرين المسلمين - مع بروز كل منهم في تخصص بعينه - كان إقرازاً للبيئة العلمية والفكرية التي عاش أولئك المفكرون في رحابها وعلى الرغم من هذا، وربما بسببه، ظل الأدب والتاريخ على علاقة وثيقة ذات طبيعة جدلية. ومن المثير للانتباه أن توقف

فإنه يلتزم أيضاً بالإطار العام للزمن التاريخي، ولكنه من ناحية أخرى يتمتع ببعض الحرية في الخروج من إطار الزمن دون أن يخل بالسياق التاريخي العام. وفي الرواية التاريخية التي تختلط بين عمل الروائي وعمل المؤرخ غالباً ما نجد الالتزام بالسياق التاريخي العام واضحاً في صفحات العمل الروائي.

والمكان أحد الأركان الثابتة، نسبياً، في العملية التاريخية. ومن الأقوال الشائعة في أوساط المؤرخين إن الجغرافيا مسرح التاريخ، وهو ما يجعل المؤرخ غير قادر على تجاهل الجغرافيا في دراسته للتاريخ. وهنا نجد أن للروائي قدراً أكبر من الحرية في التعامل مع المكان، إذ قد يجد أن الصدق الفني لروايته يستوجب تجاوز الحقائق الجغرافية وربما ابتدع الروائي لروايته مكاناً تجري عليه أحداث روايته بتفاصيل فنية خيالية تخدم البناء الفني لروايته دون أن تفرض عليه قيود المكان. ولكن الحدود العامة لمكان الرواية التاريخية تظل ثابتة ومتماشية مع الحدود العامة للمكان نفسه في الواقع التاريخي.

أما الإنسان، صاحب الفعل في التاريخ وفي الرواية، فهو يمثل مشكلة بالنسبة للمؤرخ لأن المؤرخ يبحث في دور الإنسان الفرد وفي دور الجماعة الإنسانية أيضاً. فهو يدرس دور الفرد التاريخي في سياقه الاجتماعي، كما يدرس التطور التاريخي للمجتمع

الفكر الأوروبي. على أية حال، كان طرح القضية بهذا الشكل في الفكر الأوروبي الحديث من أهم دلائل العلاقة الوطيدة بين التاريخ والأدب. وبينما حاول البعض أن يجعلوا منه تاريخاً بالمعنى الفيزيقي الصارم، مثل رائكه وأتباعه، أصر البعض الآخر على تأكيد الخاصية الشعرية في التاريخ وعلى قيمته التعليمية، وعلى كونه شكلاً من أشكال الأدب.

على أية حال، فإن العلاقة بين التاريخ والأدب علاقة حميمة ذات طبيعة جدلية، كما أن الارتباط بينهما يكاد يكون ارتباطاً عضوياً. وفي مجال الرواية التاريخية تتجلى العلاقة بين الأدب والتاريخ في أوضح صورها وأكثرها جمالاً. بيد أننا ينبغي أن نشوق قليلاً لندرس العلاقة بينهما والفرق بين وظيفة المؤرخ ووظيفة الروائي. صحيح أن كلاهما يعمل في إطار منظومة ثلاثية الأركان (الإنسان، الزمان، المكان) لكن نظرة كل منهما تختلف عن نظرة الآخر إلى هذه المنظومة.

فالزمان هو إطار التاريخ، وهو الذي يكسب أية حادثة تاريخية "تاريخيتها". وكثيراً ما يحلو للبعض أن يصف التاريخ بأنه "علم متزمن"، ومن هنا فإن التحديد الصارم للزمان من أوجب واجبات المؤرخ في بحثه عن الحقيقة، أو في بحثه عن العلاقة السببية بين الأحداث التاريخية. أما الفنان المبدع في الرواية التاريخية،

فتية حظيت بالموافقة. هذا التداخل بين الأدب والتاريخ، والناجم عن حقيقة أن موضوعها المشترك هو الإنسان هو الذي جعل الحدود بين الأدب والتاريخ حدوداً واضحة غير فاصلة. وفي منطقة الحدود بينهما نجد الكثير مما ينير السبيل أمام الباحثين في حقل الأدب وميدان التاريخ.

وهنا نجد أنفسنا في مواجهة مسألة المصالحة بين الصدق الفني والصدق التاريخي. إذ أن الدراسة التاريخية بمناهجها المتعددة التي تطورت عبر العصور، بحكم اختلاف قراءة التاريخ من عصر لآخر، ومن مجتمع إلى مجتمع غيره، تتميز بالصرامة التي تسعى إلى استرداد الحادثة التاريخية من ذمة الماضي وصولاً إلى إجابة سببية تفسيرية للسؤال الذي يبدأ بكلمة "لماذا؟" وهي بهذا الشكل تناسب المتخصصين وتحصر نفسها داخل نطاق المؤسسات الأكاديمية، فضلاً عن أنها تتسم بالجفاف الذي لا يناسب العقلية العامة التي تسعى، في الوقت نفسه، إلى معرفة ذاتها من خلال المعرفة التاريخية البسيطة التي يمكن للأدب والفن أن يقدمها مزوجة بالعناصر الفنية والخيالية. وهذا هو فضل الرواية التاريخية المشكور. فإذا كانت الدراسة التاريخية التي يقوم بها المؤرخ تقدم لنا رؤية جزئية لفترة تاريخية في بعدها الزماني والمكاني، فإن الرواية التاريخية تقدم لنا صورة

الإنساني فضلاً عن اهتمام التاريخ بدراسة مسيرة البشر الحضارية عبر الزمان الإنساني. وفي هذا كله يجد المؤرخ نفسه أمام خليط مذهل مربك من الأسئلة التي تبدأ كلها بكلمة "لماذا؟"

ويجتهد المؤرخ في البحث عن الإجابة المناسبة، ولكنه لا يهتدي أبداً إلى الإجابة الشافية الوافية. ولكن الإنسان أطوع بالنسبة للروائي، فالقنان في الرواية التاريخية يحتفظ بالمقومات العامة للشخصيات التاريخية المعروفة، وهو أيضاً يتحرك داخل الأطر العامة للمجتمعات التي يختارها مجاًلاً لروايته التاريخية، ولكنه يسد الفجوات والنقص من إبداعه فيكتب عن الجوانب الإنسانية والعاطفية والنفسية التي تتجاهلها المصادر التاريخية التقليدية وتقدم لنا "البعد الثالث" للشخصية التاريخية التي يقدمها التاريخ في بعدين فقط هما الزمان والمكان - إذ يقدم لنا الروائي البعد العاطفي والوجداني للشخصية. ومن ناحية أخرى فإن للقنان أن يبدع من خياله شخصيات فرعية وجانبية يطرح من خلالها رؤيته ورسالته الفنية.

وهكذا، فإنه بينما اختلف المؤرخون وتعالى صراخهم حول دور الإنسان في التاريخ استغل الروائيون حرية الفن ليقدموا الإنسان في الرواية بصورة

التاريخية التي اختارها مراحا لعمله الفني.

وتقوم المشروعات العلمية في اختيار رواية "ابنة المملوك" لهذه الدراسة على أساس أنها أولى روايات محمد فريد أبو حديد التاريخية، بل إنها الرواية الثانية في إبداع الأدبي كله بعد رواية "مذكرات المرحوم محمد".

تتناول هذه الرواية فترة حرجة من تاريخ مصر في مطلع القرن التاسع عشر، وقد حدد المؤلف لنفسه الإطار التاريخي في عنوان الرواية التي وصفها بأنها "رواية تاريخية مصرية تمثل فجر نهضة مصر أيام محمد علي بين سنتي ١٨٠٤ - ١٨٠٧"، وهي الفترة التي شهدت صعود نجم محمد علي وارتفاع قامته السياسية من غمار الفوضى التي أعقبت خروج الحملة الفرنسية خائبة من مصر سنة ١٨٠١م.

منذ البداية نلاحظ أن المؤلف مزج بين الحقائق التاريخية، السياسية والاجتماعية، التي التزم بها بدقة شديدة، وبين الصياغة الفنية لروايته بشكل سهل سلس.

فتحة قصة حب تبدأ خيوطها الأولى في بنى يوسف بقصر الأمير عمر بك، أحد أمراء المماليك، عندما تنجح ابنته في انقاذ فتى هارب من قبيلة حرب

فنية كلية تضيف البعد العاطفي الوجداني بعداً ثالثاً تدخل من خلاله عناصر الإبداع الفني. فالقصص الفرعية، والشخصيات الدرامية، وأسلوب الروائي - كلها تضيف العناصر الجمالية اللازمة لكسر حدة الصرامة المنهجية والجفاف الذي يميز الدراسة التاريخية.

ولا يعني هذا أننا نفاضل بين التاريخ والأدب، لأن العلاقة بينهما جدلية بحيث يدخل كل منهما في لحة الآخر وسداه، فالأدب والرواية التاريخية خصوصاً تستوحي المخزون التاريخي وتقتبس منه النماذج الإنسانية، وتستجير منه الفترات التاريخية، والصورة الاجتماعية. ولكن الوظيفة الاجتماعية/ الثقافية للأدب تجعله يقدم هذا كله في شكل مختلف عن الدراسة التاريخية. ومن ناحية أخرى، فإن الأدب يمثل مصدراً هاماً من مصادر المؤرخ. ذلك أننا لا نستطيع أن نزع أننا نفهم مجتمعاً ما دون أن نقرأ نتاجه الأدبي الذي يقدم لنا المشاعر والأحاسيس والمواقف الوجدانية التي لا نجدها في المصادر التاريخية الأخرى.

وفي رواية "ابنة المملوك" لمحمد فريد أبو حديد، نجد الكثير من شروط الرواية التاريخية التي يمتزج فيها الصدق التاريخي بالصدق الفني من ناحية، كما تعكس صفحاتها ذلك القدر الكبير من المعرفة التاريخية التي ميزت المؤلف لا سيما في الفترة

تجعل القارئ يحس سخونتها بين السطور .

(أنظر مثلاً مشهد حوارهِ العنيف مع عمر بك ص ٢٢ - ص ٢٤، وحواره مع إبراهيم بك ص ٤٠ - ص ٥١) كذلك فإن الألفى بك شخصية تاريخية حقيقية، وإن لم يهتم بها المؤلف كثيراً وجعله دائماً فى خلفية الصورة، كما أن المديث عنه بضمير الغائب فى صفحات الرواية. وكانت المرة الوحيدة التى قابلنا فيها الألفى بك عندما قبض رجاله على الفتى العربى وساقوه إلى خيمته (ص ١٥٢ - ص ١٦٤)

ويمكن أن نقول نفس الكلام عن شخصية إبراهيم بك، مع فارق بسيط هو أن الروائى جعله حاضراً فى المشاهد الأولى من روايته، بنفس صفاته التاريخية تقريباً، وإن جعل دوره الدرامى تمهيدياً قصيراً (ص ٤٠ - ص ٥١). ونكتشف مدى وهن شخصية إبراهيم بك وضعفها فى حوارهِ مع جماعة العلماء، فقد توقف الرجل عاجزاً بين مطالب الناس العادلة وجبروت البرديسى الذى لم يردعه سوى تجمعهم الناس وهتافهم الساخر بأغنية مطلعها "إيش تاخذ من تقليسى يا برديسى" (ص ٥٢). ومن المهم أن نشير إلى أن المؤرخ عبد الرحمن الجبرتى أورد نفس العبارة فى تاريخه المشهور.

وهو ما يشى بأن الأستاذ أبو حديد

بالحجاز قتل أبوه فى حروب الدولة السعودية الأولى والحركة الوهابية التى تولى إبراهيم باشا ابن محمد على الإجهاز عليها وتدمير عاصمتها الدرعية لحساب السلطان العثمانى فى مرحلة لاحقة.

هكذا تبدأ الرواية التاريخية بداية رواثية/ تاريخية حقاً (ص ١٢ - ص ٣٠). فالحدث التاريخى، أى تحالف ابن سعود مع الشيخ محمد بن عبد الوهاب والنشاط العسكرى الذى نجم عن هذا التحالف، حدث تاريخى حقيقى سواء من حيث مداه الزمنى أو من حيث نتائجه السياسية. لكن الحدث الفنى الروائى وهو قصة الحب التى بدأت بين الفتى العربى "على" والفتاة "حورية" ابنة المملوك من إبداع خيال الروائى. ومن ثم فإن التفاعل بين الأدب والتاريخ يفرض نفسه فى الصفحات الأولى لرواية محمد فريد أبو حديد.

من ناحية أخرى، نجد فى ثنايا الرواية بعض الشخصيات التاريخية الحقيقية بعلامتها التى سجلتها أقلام المؤرخين وازدادت ثراءً وغنى وعمقا بفضل التفاصيل الفنية التى خطها قلم الروائى، فالبرديسى المتآمر، وقسوته فى فرض الضرائب وتحصيلها، وغطرسته وغروره، شخصية تاريخية حقيقية سجلها قلم محمد فريد أبو حديد فى صورة فنية تقارب الصورة التاريخية وتمتاز عنها بالحيوية التى

حيوية بفضل اللمسات الفنية الروائية التي أضافها محمد فريد أبو حديد على الشخصية التاريخية الخارجة من بطون المصادر التاريخية. ومن المعلوم أن السيد عمر مكرم أحد الزعامات الشعبية التي أفرزتها تلك المرحلة الحرجة من تاريخ مصر. كما حدثتنا الرواية عن خورشيد باشا والى العثماني الذي خلعة الباب العالي، على مضض، استجابة لضغوط القيادات الشعبية المصرية وتولى مكانه محمد علي باشا الذي جاء بفرقة العسكرية ليشق طريق مجده السياسي في غمار الغوضى السياسية السائدة آنذاك.

كذلك نجحت الرواية في تصوير الصراع السياسي بين الفرقاء للاستئثار بالسلطة (صفحات ٧١ - ٧٩ - ٨٨ - ٩٠ - ٩٥ - ٩٦)، كما أجاد محمد فريد أبو حديد في وصف دور أبناء البلد، واعتزازهم بهذا الدور، في تخليص البلاد من الحملة الفرنسية من قبل ثم إصرارهم على إقالة خورشيد ومساندتهم لمحمد علي.

وإذا كانت الرواية لم تسهم بقدر كاف في وصف الحياة الاجتماعية على الرغم من وصف مؤلفها بأنها رواية تاريخية، فربما يمكن تفسير ذلك من خلال مفهوم التاريخ السائد في مصر في النصف الأول من القرن العشرين والذي كان مرادفاً للأحداث السياسية

التي التزم بالحقيقة التاريخية وإن قدمها في سياق فني شديد الطواعية. ولم يكن الصدق التاريخي الذي ألزم به أبو حديد نفسه على حساب الصدق الفني.

وفي الصفحات من ٥١ إلى ٥٤ من الرواية نجد أنفسنا أمام مشهد مزج بين التاريخ وفن الرواية على نحو أخذ ويشكل شديد السلاسة، فإبراهيم بك والبرديسي والعلماء المتحدثون باسم الشعب في حوار حول قضية من الطراز السياسي/ الاجتماعي الذي شكل العلاقة بين الحاكم والشعب في زمن كان الحكام يعتبرون أنفسهم المالكين للموارد العامة وأن من حقهم أن يفرضوا على الناس ما يشاءون من الأموال والمغارم لتمويل طموحاتهم وأطماعهم ومغامراتهم. ولم يكن أمام الشعب سوى اللجوء إلى المثقفين من العلماء باعتبارهم القادة الطبيعيين لهم من ناحية، ولأنهم صوت الشريعة والقانون من ناحية أخرى.

هناك شخصيات تاريخية أخرى كثيرة في الرواية، لكن أهمها الشيخ عمر مكرم نقيب الأشراف الذي وصفته الرواية بلامحه الشخصية، كما أفاضت في تتبع دوره التاريخي في الفترة التي وقعت فيها أحداث الرواية على نحو مزج بين التاريخ والأدب ببساطة وسهولة بحيث ظهر السيد عمر مكرم بشخصيته التاريخية المعروفة يفيض

الوالى خورشيد لينفرد بالأمر، كما أنه يضرب خصومه السياسيين بعضهم ببعض، ويضع الخطط العسكرية للقضاء عليهم جميعاً (ص ١٩٧ - ص ٢٠٩). لقد كانت الأوصاف التي تصف بها الرواية محمد على باشا على لسان أشخاص الرواية، التاريخيين منهم والخياليين، تقدم لنا انطباعات الناس المختلفة عن ذلك الرجل الذي رأى في الفوضى السياسية وضعف الدولة العثمانية فرصة مثالية للفوز بعرش مصر.

ولم يظهر محمد على في صفحات الرواية سوى بعد تهديد طويل تحدثت عنه الرواية أثناءه بضمير الغائب (ص ١٣٠ - ص ١٣٢). ويظهر محمد على للمرة الأولى في لقاء بينه وبين السيد عمر مكرم والفتى العربى على (ص ٢٠١). ثم تعرض الرواية للأحداث التي أدت إلى سقوط الوالى العثمانى خورشيد باشا (ص ١٩٢ - ص ١٩٩)، وتوضح بطولات أبناء البلد في مواجهة الأتراك، حتى ينزل خورشيد من القلعة مرغماً ويدخل محمد على بجنده إليها (ص ٢٢٢).

ولم تغفل الرواية عن تسجيل أعمال السلب والنهب التي قام بها جنود مختلف الفرق العثمانية من الولاة والأرناؤوط والأتراك، وتفكك عرى الانضباط العسكرية بين جنود تلك الفرق واحتكاكهم المستمر بأبناء

والعسكرية، ولم يكن التاريخ الاجتماعي قد حظى بالموافقة والاعتراف الذي يحظى به الآن. ومن ثم، فإننا نجد رواية "ابنة الملوك" تحفل بكثيرًا بوصف تفاصيل ملابس المالك والأتراك والباشا، وتفاصيل الأثاث في بيوتهم ولكنها تهمل ذكر تفاصيل ملابس السيد عمر مكرم أو الشخصيات التي تمثل أولاد البلد. بل إن المؤلف لم يجسم نفسه عناء وصف المقهى الذي كان بعض الشخصيات تلتقى به. والاستثناء الوحيد في الرواية كلها يتمثل في وصف المولد بالريف، وهو وصف صبور المولد تصويراً تاريخياً وفنياً يفيض حيوية ويعتني بالتفاصيل الدقيقة مثل مسابقات الخيل والرماحة من المالك الراغبين في استعراض مهاراتهم (ص ١٠٤ - ص ١٠٧). كذلك لم تخل الرواية من بعض لمحات خاطفة عن مظاهر الحياة في الريف المصري، وأحوال الفلاحين، وعلاقتهم بالبيكات المالك. أما أحداث صعود محمد على السياسي، وملامح شخصيته، فقد كانت الرواية فيها أقرب للتاريخ منها إلى الأدب. فنحن نرى في صفحات الرواية رجلاً يجمع بين البساطة والدفاء والقوة. وهو يجيد استخدام عناصر القوة السياسية المتاحة أمامه تماماً، فهو يتوعد إلى الزعامة الشعبية ممثلة في السيد عمر مكرم، ويستخدم أبناء البلد لتحقيق مآربه السياسية دون أن يبدو طامعاً طامحاً حتى يتم عزل



الفقرات الأخيرة من روايته صياغة شعبية، فيحدثنا عن تلك السيدة الغامضة التي كانت تحرص باستمرار على زيارة أحد القبور عند سفح هضبة الأهرام بما يوحي أن تلك السيدة هي حورية ابنة الملوك، وأن الراقد في القبر هو حبيبها الفتى العربى.

لقد كان محمد فريد أبو حديد فى هذه الرواية فناناً ومؤرخاً، وتكشف صفحاتها عن أن الرجل كان على إطلاع واسع بتاريخ تلك الفترة، إذ أنه وضع الشخصيات والأحداث التاريخية فى سياقها الصحيح وأضفى عليها حيوية من خلال دقائق التفاصيل وكلمات الحوار. كما أنه استخدم الحوار فى أحيان كثيرة لرسم الملامح النفسية والعقلية للشخصيات التاريخية.

إن رواية "ابنة الملوك"، تتضافر فيها عناصر الأدب وعناصر التاريخ بشكل أخذ، فهي قصة حب مأساوية، إذ تنتهى بموت البطل ضحية الواجب وضحية الحب بين يدي محبوبته فى لحظة أوشك فيها على تحقيق أمنية حياته. والرواية، من ناحية أخرى، تمثل قصة الخجاج والصعود السياسى لزعيم سياسى داهية، ورجل دولة من أفضل طراز. وبين الخط الفنى فى قصة الحب والخط التاريخى فى قصة الحكم، سار بنا محمد فريد أبو حديد باقتدار على نحو يقترب من تحقيق المعادلة بين الصدق التاريخى والصدق الفنى.

الشعب المصرى. وهنا كانت الرواية التاريخية متخلقة عن الصورة الحية الشاملة التى رسمتها المصادر التاريخية المعاصرة، ذلك أن رواية "ابنة الملوك" لم تسجل سوى لقطات جزئية متناثرة (ص ٢٦٥ - ص ٢٦٧).

من ناحية أخرى، أشارت الرواية إلى حقيقة تاريخية هامة، وهى محاولات الانجليز السيطرة على مصر، وديسانتهم وجواسيسهم، كما أوضحت مدى حرص محمد على وحذره من الانجليز، وصلابته فى مواجهتهم. ومن ذلك، مثلاً، مشهد المقاتلة بين محمد على والانجليز (ص ٢٧٩ - ص ٢٨٧)، والمديث عما جرى فى رشيد لحملة فريزر التى هزمها المصريون والتى تحدثت عنها رواية محمد فريد أبو حديد دون تفصيل.

يختتم الأستاذ محمد فريد أبو حديد روايته بخاتمة جمعت بين الأدب والتاريخ مثلما فعل فى بدايتها. فالبطل الرومانسى يموت وهو يثبى حبه لحبيبته وولاءه لواجبه فى مشهد مأساوى عاطفى. ثم يحدثنا المؤلف بصورة تقريرية عن مذبحة القلعة الشهيرة التى راح ضحيتها الملوك عمر بك، أحد أبطال الرواية، وصار قصره فى بنى سويف مسكن الحاكم الذى عينه محمد على فى تلك الجهات. ويذكر أن بطلة الرواية واجهت مصيراً غامضاً، بيد أنه يأتى إلا أن يصوغ

الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان

المَسَاخِر خَانَة

إعداد: طلعت الشايب

مقدمة

"المسخرة ما يجلب السخرية،
والجمع "مساخر"
(المعجم الوسيط)

وقد لا يصدقك إن حاولت أن تذكره بها
بعد فترة قصيرة، وإن حدث وصدقك ..
فلا ذهول ولا دهشة.. فكل شيء متسق
وكل شيء يسير في مداره الصحيح.
هل تختلف هذه الأفكار كثيرا عما يراه
حوله؟ انظر إلى جلسات مجلس
الشعب في الحلقات الفكاهية التي
ينقها التليفزيون، اقرأ أخبار لصوص
المال العام، استمع إلى أشعار وأغاني
محترفي الليالي (من الحمعية إلى
الاكتوبرية) وأديها كمان حرية.. إدي..

إدي

اقرأ الفتاوى والفتاوى المضادة عن
كل شيء: قانون الأحوال الشخصية-
الختان- فوائد البنوك- نقل الأعضاء-

هذه كتابات مختارة من بعض
الصحف والمجلات والكتب، منها ما هو
"مسخرة" ومنها ما هو تعقيب - بنفس
الأسلوب - على آراء ومساالك أكثر
"مسخرة". وهي كتابة ينبغي التعامل
معهها بدرجة عالية من الجدية
والاهتمام، حيث أصحابها "كوكبة" من
رجال السياسة والفكر والقضاء والدين،
منهم من يشغل مناصب حساسة ومنهم
من أتاحت له وسائل الإعلام فرصة
ذهبية، اختبلها بكل وعى، لتزييف
وعى الناس.

وقارئ الصحف المصرية، المتتبع
لهذه الغرائب قد يصاب بالذهول في
البداية، ولكنه سرعان ما ينمى ذلك

ضحايا السيول "يستاهلوا" ورئيس الجامعة الذي يرد على مناقشات حول الختان في مؤتمر السكان وهو يقول مندهشاً «كل ده علشان حتة جلدة»..

وانظر جيداً إلى الأستاذ الجامعي المتخصص في جراحة القلب المفتوح، وهو يطل عليك من التلفزيون ليقول إنه يضع العسل وحية البركة في الجرح بعد العملية، فتتظر إليه المذيعة مدهوشة فيلقمها حجراً بعبارة واحدة «العسل فيه شفاء للناس» كما قال القرآن ، وحية البركة جاءت في حديث!

على أية حال... هذه هي "المساخرخانة" أمامك وما تضعه ليس سوى "عينة" متواضعة، جمعت في فترة محدودة، تستطيع أن تضيف إليها كل يوم فالمساخر مستمرة، ورغم أنها حكاية مؤلة إلا أنها جديرة بالتسجيل .. ولنا عودة.

طلعت الشايب

الاستنساخ.. إلخ، انظر إلى سلوك لاعبي الكرة واستمع إلى هتافات الجماهير البيضة التي تقتحم المنازل، أنظر إلى فوضى الشوارع وأقرأ عن تسرب أسئلة الامتحانات العامة وبيعها وتردى الخدمة الطبية وانتشار ظاهرة البلطجة في الشوارع وإعلانات الاستعطاف التي ينشرها رجال الصناعة والتجارة لكي تحمي السلطة إنتاجهم الرديء من منافسة المنتج الأجنبي القادم حتماً مع البدء في تطبيق اتفاقية الجات، أقرأ بريد الصحف واستمع إلى شكاوى الناس عن عذاباتهم اليومية في المرور والجوازات والسجل المدني والشهر العقاري...

استمع إلى تصريحات المسؤولين العشوائية وغير المسئولة وراقب تصرفاتهم، ستجد المحافظ الذي يوقف القطار السريع ليلحق بمباراة كرة، المحافظ الذي يقول لرئيس الدولة عن

المطرب العاطفى كمال

سبانخ!

أما الدليل الذى لا يأتية الباطل من خلفه أو من قدامه على أن «كمال الشاذلى» هو أفضل برلمانى عربى، فهى الطريقة التى يرد بها على مناقشات نواب المعارضة لبيان الحكومة، والتى تذكر على الفور بما فعله «حسن سبانخ» المحامى- أو عادل إمام الممثل- فى فيلم «الافوكاتو»، حين فوجئ بأن عليه أن يترافع فى قضية لم يقرأ حرفاً واحداً من ملفها، ولا يعرف شيئاً عن موضوعها. فوقف ليقول: ماذا أقول يا حضرات المستشارين بعد كل الذى قيل.. فإذا قلت مثل الذى قيل لقلت أنه قيل، وإذا لم أقل لقلت ولم أقل مثل الذى قيل..

وعلى هذا النحو من الركاكة البليغة يقف أفضل برلمانى عربى ليرد على مناقشات نواب المعارضة لبيان الحكومة، فتكشف كلماته المرصوفة التى لا رابط بينها ولا معنى لها عن أنه لم يشترك فى وضع بيان الحكومة ولم يدرسه قبل تقديمه للمجلس ولم يستمع إليه أثناء إلقائه، وليس مسئولاً عما جاء به، ولا مؤهلاً للرد على الذين ينتقدونه، ولكنه يتصدى لهم لأن ذلك هو أكل عيشه ولأنه واثق من أن أحداً لن يحاسبه على أى كلام يقوله، فهو كالمطرب الذى لا يطرب له أحد من السامعين، ولكنه يقهرهم ويفرض عليهم الصمت بغريق من المطيباتية

كل مهمتهم أن يصفقوا له بحرارة شديدة عقب كل كويليه، فيبدو وكأن الحكومة قد ردت ويبدو وكأن الرد قد أقحم المعارضين، مع أن الذى تفحم- من سخونة التصفيق- هو أيدى نواب الأغلبية بقيادة زعيم المطيباتية إعجاباً بأغنية المطرب العاطفى «كمال الشاذلى»: ماذا أقول بعد كل الذى قيل!

صلاح عيسى

جريدة «العربى»

١٩٩٧/٣/١٧

كفنة رينوار!

كما تستعد مطاعم الكباب الكبرى لبساعات الذروة بتجهيز أسياخ الكفتة مسبقاً وتشميعها على نار هادئة لكى تقدمها لزبائننا بسرعة، يحتفظ بعض الفنانين التشكيليين بأعمال نصف مخبوذة، تحسباً للطوارئ والظروف. بعد أيام قليلة من احتفالات بدء العمل فى مشروع توشكى، انشقت الأرض فجأة عن ثلاث لوحات عبقرية تحمل اسم «ثلاثية توشكى»، أنضجها صاحبها على وجه السرعة، على طريقة مطاعم الكفتة، أو «كده تسليك، كده توليع، كده توشكى».

والتأمل فى اللوحات الثلاث لابد أن يرثى لحال الفن «التشكيلى» الذى أصبح وسيلة «تيك أوى» لسد الخانة أو «سد العتك»، كما يرثى لحال الفنانين (الكبار) المتحفزين أبداً، الجاهزين دائماً لحرق البخور وتقديم «النقطة»

فى الأفراح والمآتم الوطنية والقومية. ثلاث لوحات.. لن يكون هناك فرق لو أنها أخذت عنوان ثلاثية أكتوبر أو ثلاثية القرن القادم أو الزلزال أو السيول.. أو حتى ثلاثية الوحدة الوطنية.. ولكن الذى حدث أن توشكى جاءت فجأة، فكانت اللوحات من نصيبها.. وكل شىء نصيب.

هناك من يشتري اللوحة الفنية كنوع من الاستثمار، وهناك من يستثمر المناسبة كنوع من "اللوحة"... ويا أيها الفن التشكيلي كم من الجرائم ترتكب باسمك.. ورسلك..!

ط . ش
«أخبار الألب»
١٩٩٧/٤/١٣

بالأمريكانى

صوابك ليست مثل بعضها. فيها الطيب وفيها نائب البرلمان الذى يأكلها والعه ولا يشبع أبدا. وفي الأسبوع الماضى وقف بعض السادة النواب يطلبون العدل والإنصاف والمساواة مع زملائهم أعضاء الكونجرس الأمريكى الذى يلهم الواحد منهم مليونى دولار فى السنة، يعنى ٧ ملايين جنيه مصرى بالتمام والكمال.

ومن محاسن الصدق أن أعضاء الكونجرس أمريكان.. يعنى لا يقرأون العربية ولا يعرفون لغة الضاد وإلا ماتوا بالحسرة على الحال المائل والبهت المهيب بعد أن سقتهم حكومتهم حاجة أصفره وحكمت عليهم

بالأشغال الشاقة تحت قبة البرلمان. فالواحد منهم يشتغل ليل نهار ويتكلم طوال ٢٤ ساعة وتصرفاته محسوبة وتحركاته مرصودة ويأويله ويا سواد ليله لو خرج عن الخط أو تجاوز الخطوط الحمراء أو فتح مخه. العقوبة عندهم صارمة والقضية بجلاجل ومع ذلك فهو محسود محسود يا ولدى من بعض السادة "المزوغاتية" الذين لا يعرف بعضهم ثلث الثلاثة كام ولا يتكلم الواحد منهم كلمة واحدة تحت القبة طوال خمس سنوات، والمتفرغون تماما للملاحقة الوزير من أجل أذن الحديد وحصاة الأسمنت ورخصة الفرن الفرنجى بالدقيقى المدعم والشقق بالكوم فى التجمعات الجديدة والقديمة والنص نص (.....) فى أمريكا والغرب عموما حياة النائب تحت الأماجورة مكشوفة للجميع على عينك يا تاجر (.....) غير مسموح مثلا للبيه عضو البرلمان بالاقتراض من البنك كام ميت مليون يمشى بها حالة لزوم الفشخرة والنقخة الكدابة ومصروفات الحضانة والصراسة والعربية الشيروكى فى الامام تفسح الطريق وخمس سيارات مرسيدس فى الخلف (.....)، واحد صاحبي لطيف حبتين فسر لى بالأمس مسألة تزويج النواب بأنها مجرد أزمة مواصلات.. وقد ذهب النواب ليقضوا حاجة الجماهير..... فى تواليت بعيد حبتين!!

«عاصم حنقى»
روز اليوسف
١٩٩٧/٥/٥

الواد ده موهوب!!!

كان الرئيس السادات قد استدعاني في المساء لأمر لا أعرفه، ودخلت عليه حجرة المكتب وكان يرتدى البيجامة وعليها روب. كان ممسكا بقلم "باركر" ينظف سنه بنشافة وكان يبحث عن "دواية" الحبر، واهتم جدا بتنظيف السن مرات عديدة وهو يتأمله كشاب يستعد بتسطير خطاب غرام. قال لي: «كم أتمنى أن أعيش لأكتب فقط. إنها أسمى مهنة في الوجود. كتبت في شبابي مسرحية لم أكملها، لي ذكريات تملأ مجلدات. يا بختكم يا من تتفرغون لمهنة القلم. ثم رفع سماعة التليفون وسأل: ألم تجدوه بعد؟ ثم أوجه إلى متسانلا: الواد ده غطس فين؟

وسألته: مين يا سيادة الرئيس؟ قال: «بليغ حمدي.. إنني أبحث عنه في كل مكان بلا جدوى. كنت عاوز اسمع شوية تقاسيم.. الود ده موهوب».

«السادات الحقيقة

والأسطورة»

تأليف : موسى صبري

ص: ٢٣٥

يصل أحيانا إلى حد النصب.

حكوا لي عن مرشد سياحي جمع ٢٠ دولارا من كل سائح ياباني ليأكلوا الحمام يعد أن قال لهم إن الحمام طائر فرعونى مقدس ممنوع ذبحه، وأنه تحايل على ذلك ليأكلوه... ودفعوا وأكلوا وسألوا وعرفوا الحقيقة ونشروها وفضحونا.. ولم يعاقب المرشد السياحي بجريرة تخريب السياحة والاقتصاد القومى(.....)

وحكوا لي عن صاحب شركة سياحة في الأقصر مات شقيقه فأقام سرادق العزاء وأقنع السياح الذين توافدوا على السرادق لشرب القهوة السادة وسماع القرآن أنهم سيحضرون «حفل قرآن» أو «قرآن بارئى» ودفعوا ١٠ دولارات للسائح الواحد، ومرة أخرى عرفوا الحقيقة وفضحونا...

وحكوا لي عن مياه الطرشى التي تباع في محلات العطور الشرقية على أنها اليارفان الخاص لآلهة الشمس الفرعونية.....

«عادل حمودة»

رحلة إلى عين الشمس

روز اليوسف

١٩٩٧/٦/٣٠

شوية "خدمات"!

.... تقول سميرة إبراهيم- خبيرة بوكالة التعاون العالمى ومتزوجة من نمساوى- بالنسبة لتصريحات رئيس الجمهورية الأخيرة فأننا أرى أنها ليس بها جديد. يقول إنهم سيسمحون

فيها الأجانب

تتفسم!!

... وأسلوبنا في التعامل معهم فيه جليطة وفيه فهلوة نتصورها شطارة وخفة يد، وفيه كذب ولف ودوران

إنما الأعمال...

فوجئ ضباط المباحث بالإسكندرية عند تنفيذ أمر الضبط والإحضار، الذي أصدرته النيابة العامة ضد أحد كبار رجال الأعمال بالمدينة المتهم فى الحضر رقم ٩٧/١٠٧٦٠ جنح محرم بك بوجود أحد المحافظين الحاليين يتناول معه العشاء (محافظ لمحافظة ساحلية). كان رجل الأعمال قد اعتدى على ضابط شرطة برتبة رائد بالمرور عند دوران محرم بك عقب اعتراض الضابط على ارتكاب رجل الأعمال مخالفات مرورية.

«روز اليوسف»

فى عز الظهرا

قام مجهول بسرقة موتوسيكل تابع لوحدة مرور القاهرة الأسبوع الماضى من ميدان الملك الصالح بمصر القديمة. حادث السرقة تم فى الساعة الواحدة من ظهر يوم الخميس الماضى (١٩٧/٦/١٩) أثناء قيام أمين الشرطة بتنظيم المرور فى المنطقة، والتفت فجأة إلى خلفه فلم يجد الموتوسيكل الخاص به، والذي تركه منذ دقائق. الموتوسيكل المسروق يحمل رقم ٢٠٤٨ مرور القاهرة، قيادة أمين الشرطة محمد محمد السيد.

وقد أجمع تسعة من الشهود (من بينهم اثنان من عساكر المرور فى المنطقة وبعض أصحاب لمحات) على

أبناؤنا بالعمل فى القطاع الخاص. يا فرحتي! فما الذى جد إن لم يعملوا بالقطاع العام. عموما أنا أظن أن القضية ليست مشكلة إقامة أو عمل بقدر ما هى قضية مساواة بين المرأة والرجل، فهذا هو الفرض الأساسى الذى نسعى من أجله.. والمساواة بين أبناؤنا فى نفس الوقت وحق أبناؤى فى أن يحصلوا على جنسية بلدى.

ولقد عانيت أنا وأولادى كثيرا فى ظل هذه التفرقة بينى وبين الرجل وأنا لى تجارب كوميدية فى هذا الإطار.....)

بالنسبة للأسباب التى يعلنونها أظن أنها ليست صحيحة، فأظن أن الأسباب الأمنية كانت موضوعا علشان الفلسطينيين، وأظن أنها غير صحيحة، حيث تنص لوائح الجامعة العربية على منع إعطاء جنسية أخرى للفلسطينيين وذلك حتى لاتزول الجنسية الفلسطينية. ثم أن أصحاب المشكلة ليس كلهم فلسطينيين، ولذلك أنا أرى أن المشكلة ليست مشكلة أمنية، أظن أن المشكلة عند الرئيس مبارك نفسه. ففى يوم الإعلاميين، وفى جلسة خاصة مع الإعلاميين غير مناعة أثارت الأستاذة «نعم الباز» هذه المشكلة فرد عليها الرئيس أنه لن يعطى الجنسية للمرأة المصرية وقال «مش أى شوية خدامات مصريات يتجوزوا شوية أجانب والا عرب عايزين يأخدوا الجنسية».

مجلة «اليسار»

يوليو ١٩٩٧

سؤال سبق أن طرحه فقيده مصر
الأستاذ فتحى رضوان، عندما تساءل
فى ذهشة : هل هناك مجلس أوطى من
ذلك لكن نطلق على هذا المجلس صفة
الأعلى؟

محمود السعدنى
- أخبار اليوم -
١٩٩٧/٧/٥

أنهم لم يروا شيئاً . تم قيد الحادث فى
محضر رقم ٣ جنح مصر القديمة
(١٩٩٧/٦/١٩) تمهيدا لعرضه على النيابة
العسكرية.

« روز اليوسف »
١٩٩٧/٦/٢٣

تشجيع!

العبد لله يكاد يطير فرحا بمناسبة
فوز الكاتب الناشئ الواعد أحمد
حمروش بجائزة الدولة التشجيعية
(.....)

إن هذا القرار الخاطئ بمنح أحمد
حمروش جائزة الدولة التشجيعية هو
فى الحقيقة قرار اتهام لهذا المجلس
الخنفشاري، وهو دليل إدانة يكفى لحل
هذا المجلس وتسريع أعضائه، خصوصا
وأن هذا المجلس من أصحاب السوابق ،
فقد سبق له أن منح الشيخ عبد المنعم
النمر جائزة الدولة التقديرية فى
الأدب .. وسبق له أن منح جائزة الدولة
التقديرية فى عام واحد لاثنتين من
رجال الدولة المصرية وهما الدكتور
فتحى سرور والدكتور عاطف صدقى!
وإذا تركنا هذا المجلس (الموقر) يمارس
عملية منح الجوائز على كيف كيفه،
فلن نفاجأ بمنح جائزة الدولة
التقديرية فى الأدب لرئيس مجلس
إدارة الصرف الصحى ومنح جائزة
الفلسفة لمأمور قسم شبرا(.....)
مبروك للولد أحمد حمروش جائزة
الدولة التشجيعية، أما المجلس الأعلى،
فليس لدى العبد لله تعليق سوى طرح

مع مولانا....

١-: وما رأيك فى نقل الأعضاء؟
ملخص الرأي:

هناك من يقول : إن كل شيء ملك
لله وإنه يصح التبرع بالأعضاء لأبيها
ولكن تبرعا. أقول ما الفرق بين البيع
وبين التبرع؟ كل فرع الملكية، اثبت ولا
تبع ولا تتبرع إلا بما تملك... الفرق أن
هذا بمقابل وهذا بدون مقابل، إذن
فالتبرع أو البيع فرع الملكية. اثبت لى
أنك تملك هذه الأعضاء وبعد ذلك قل
هذا تبرع أو غير تبرع.

الأعضاء أجزاء من جسم، هل صاحب
الجسم يملكه؟ لا، بدليل أن الذى ينتحر
ويموت نفسه ربنا بيخلده فى النار....
يبقى لو كان يملك جسمه كان عمل اللى
هوه عايظه. فإذا كان الإنسان لا يملك
الجسم كله، إذن فهو لا يملك أعضائه، فلا
يمكن أن يتبرع أو يبيع.

٢-: وهل ترضى الشريعة أن نترك
إنسانا للموت وفى استطاعتنا إنقاذه
بنقل كلية مثلا؟

: طب ماي موت. هل هناك إنسان لا
يموت؟ الإنسان يموت بمرض أو بدون

وقلت لهما "كثر خيركم".

حوار مع أحمد أبو كف
مجلة "المصور" - ١٩٩٧/٧/٤

مولانا سنة ١١٩٧

.. وبعد ، فقد مات جمال وليس
يعجيب أن يموت ، فالتاس كلهم يموتون .
ولكن العجيب وهو ميت أن يعيش
معنا ، وقليل من الأحياء يعيشون .
وخير الموت ألا يغيب المفقود ، وشر
الحياة الموت في مقبرة الوجود ،
وليس بالأربعين ينتهي الحداد على
التائر المثير ، والملم الملم ، والقائد
الحتم ، والزعيم بلا زعم ، ولو على
قدره يكون الحداد لتخطى الميعاد إلى
نهاية الآباء ، ولكن العجيب من ذلك
أننا لو كنا منطقيين مع تسلسل
العجائب فيه لكان موته بلا حداد عليه
لأننا لم نفقد عطاءنا منه ، وحسب
المفجوعين فيه في العزاء أنه وهو
ميت لا يزال وقود الأحياء . ولذلك
يجب أن يكون ذكرنا له ولاء لا مجرد
وفاء ، لأن الوفاء لماض مقدر فاندثر ،
ولكن الولاء لحاضر مستمر يزهو
فيثمر .

وقد كان البطل المائل لا أقول الراحل
فلنة زعامة ، وأمه قيادة وفوق
الأسطورة للريادة ، لأن الأسطورة خيال
متوهم ، وما فوق الأسطورة واقع
مجسم ، وللزعامات في دنيا الناس
تجليات ، فالزعيم الذي يعمل لك بنفسه
عمره إلى نهاية أجله ، ولكن الزعيم
الذي يعلمك أن تعمل بنفسك لنفسك .

مرض (.....) ويقولون أيضاً أن المسألة
إنسانية .. ماهذه الإنسانية الحمقاء ؟

٣-:- وهل صحيح يامولانا أنك قلت
في التليفزيون أنك قمت تصلي
ركعتين حمداً لله بعد هزيمة ٩٦٧ ؟

: نعم لأنه لو انتصرتنا في ظل
الشيوعية لما قام لدينا قائمة .. رأيت
الهزيمة إرادة الله لكى نصب أفعالنا .

٤-:- وهل صحيح أنك قلت إن منديل
ورق أحسن عندك من صاروخ يصل
إلى القمر ؟

: نعم ، المنديل له نفع وفائدة ، أما
القنابل والصواريخ فهي أدوات
تدمير ...

حوار مع « رجب البنا »
مجلة "أكتوبر" ١٩٩٧/٧/٨

مع مولانا .. أيضاً!

(١) :- اقترحت على فضيلتك الجلوس
مع فضيلة شيخ الأزهر وفضيلة المفتي
.. لاتنا سمعنا عن جفوة بينكم .

: لا أجلس مع أحد ، لا شيخ الأزهر ولا
المفتي .. خلاص !

(٢) :- ما الأسباب بالضبط ؟
: الأسباب تخمىنى وحدى .

(٣) :- نحن نعرف أن علاقتكما طيبة .
: كيانا يحضران عندي وفي

ضيافتي في مبارة الشيخ الشعراوي
أمام السيدة نفيسة ، وآخر مازاراني
في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ،
ولكن بعد أن خرجا على منهج الله لا
علاقة لى بهما ولن أحضر معهما في
مكان واحد ، وطلباً زيارتي فشكرتهما

لأحد أقطاب الصوفية وتصطاد العبارات، ثم تغير كلمة هنا وكلمة هناك، أو تعجن بعض مقولات لفلاسفة مختلفين ثم تجمعها دون خجل في كتاب تضع عليك اسمك وعنوانا عن الحب أو العشق أو الحياة أو الموت؛ هنا سوف تغضب منك "كريستيغا" كثيرون ولن يرضى عنك النقاد والقراء المحترمون حتى وإن سكتوا عنك إلى حين.

ولكن لأن الحكاية سهلة ويمكن أن تسفر عن جائزة أو ترجمة أو "سفرية" مجانية، قررت أنا أيضاً أن أمارس "التلاص"، وطبعاً بعد عدة إجراءات احتياطية (،،،)، ساشرف على صفحة ثقافية في مطبوعة من خلالها أمتن علاقات ومصالح مع أهل البيت الثقافي والأدبي، شيئاً فشيئاً سيمتلئ الشراع بالهواء - لا يهم إن كان فاسداً - ويشور الغبار ويعلو - لا يهم غبار الفارس - وسيظهر ناقد ما في مكان ما يقول إنني "المتنبي" وسوف أصدقها. والآن أستطيع أن أمشي ملكاً في كل الدنيا وليس في نصفها فقط. "الفي" في "نون" الكون، الخيل والبيغال والحمير، والليل والبيداء تعرفني - تناصي - وكتب المتصوفة من أعمال أهلي، لذلك سوف أكتب عليها اسمي... "وعيني" في "عين الشمس" و"عين الحسود"... تناصي... تلاص... لا شيء يهم، يكفي أن حالي يدل و"ظف" في جوليا "كريستيغا".

طلعت الشايب

أخبار الأدب - ١٩٩٧/٢/٩

ممره إلى نهاية أجلك، وعلى مقدار تسلسل الخير فيه يكون خلود عمره (.....)

وأخيراً جزئ الله بالخير وحياء بالكرامة كل من أسف عليه وكل من واسى فيه وكل من تأسى به وكل من اقتبس منه وكل من دعا له بخير، ووفق خلفه العظيم حتى يكون امتداداً لجمال الكلمة الطيبة.....

من كلمة:

الشيخ محمد متولى

الشعراوي

في الاحتفال الذي أقيم بالجزائر لتأبين جمال عبد الناصر بمناسبة مرور أربعين يوماً على وفاته. وكان الشيخ رئيساً لبعثة الأزهر هناك.

كتاب "التلاص"!

منها لله "جوليا كريستيغا" منذ أن أطلقت طائر التناص الجميل في فضاء النقد، راح كل من هب ودب وكتب ونشر يحاول اصطاده لنفسه، إلى أن أعزت المحاولة أطفال أنابيب الشعر فدخلوا إلى الساحة بتصريح مزور. مصطلح التناص عند "كريستيغا" في الأساس لا علاقة له بمسألة التأثير بكتاب ما ولا بفكرة مصدر العمل الأدبي المعروف (.....) "التناص" ليس أن تأخذ نصاً من "واحد صاحبك" أو "تلطشه" من كتاب سمعت به ثم تحشره حشراً في عملك.

مثال: أن تتسلسل إلى "عالم صوفي"

وكان بلاغه....!

ساعة) فى ١٩٩٧/٦/٤

إيه يا خويا؟!

... جاء دور توقيع النصوص، ووقع "سافير" ووقع "أبو علاء".

وعندما جاء الدور لتوقيع الخريطة فإن السيد "ياسر عرفات" همس فى أذن "أبو علاء" قائلاً له : تظاهر بالتوقيع ولا توقع" ومن المؤكد أن السيد "ياسر عرفات" كان مازال على شكوكه فى الخريطة وقد تصرف "أبو علاء" بمقتضى ما صدر إليه من رئيس منظمة التحرير، ولم يلحظ أحد أن "أبو علاء" تظاهر بالتوقيع على الخريطة ولكن قلمه لم يلمس سطحها.

وجاء الدور على "أبو عمار" كشاهد ووقع هو الآخر على الأوراق وتظاهر بالتوقيع على الخريطة. وتصافح الجميع وانتهت المراسم. وراح السيد "ياسر عرفات" يهرول خارجاً من القاعة.

وأمسك أحد موظفى الخارجية الإسرائيلية بالوثائق يمدق التوقيعات تمهيدا لوضعها فى الملفات، وإذا هو يكتشف أن الخريطة لا تحمل أى توقيع فلسطينى على مساحة "أريحا" وجرى الدبلوماسى الإسرائيلى بلهفة إلى وزير الخارجية "شيمون بيريز" ولفت نظره إلى ما اكتشفه.

وصعد "شيمون بيريز" والتفت ليجد الرئيس "مبارك" يودع "عرفات" عند باب القاعة والرئيس الفلسطينى ينطلق إلى البهو خارجاً من مبنى

سعادة المستشار / النائب العام

تحية طيبة وبعد

يتشرف الأستاذ / أحمد الصباحى عوض الله بصفتة رئيس حزب الأمة (شاكى)، ضد : فضيلة الإمام الأكبر/ سيد طنطاوى شيخ الأزهر (مشكو فى حقه).

أتشرف بعرض الآتى:

أولاً: تثار وتنشر فى الصحف والمجلات المصرية فى هذه الأونة آراء وفتاوى خطيرة جداً، من شأنها وجود فتنة خطيرة بين الناس وفيها فساد كبير فى الأرض، ومن هذه الفتاوى الخطيرة إباحة التبرع بأعضاء الإنسان بعد وفاته لغيره من الأحياء ، ونقل الأعضاء الصحيحة عموماً من إنسان لآخر ثم الاستنساخ البشرى.

ولقد أدلى فضيلة الإمام الأكبر بدلوه فى هذه المسائل، وكانت مسك الختام فتواه بإباحة التبرع بأعضاء الإنسان بعد وفاته لغيره من الأحياء.. (.....).

يلتمس الطالب بصفتة اتخاذ الإجراءات القانونية ضد المشكو فى حقه بشأن قيامه بأعمال من شأنها تهديد الأمن والسلام الاجتماعى وإحداث أضرار حالية ومستقبلية يصعب تداركها.

وتفضلوا سيادتكم بقبول فائق الاحترام

أحمد الصباحى عوض الله
١٩٩٧/٥/٢٧
من نص البلاغ كما نشرته (آخر

تعالى: "فاعتزلوا النساء فى المحيض"- البقرة ٢٢٢ - وكذلك ينكحها الشيطان إذا أتاها زوجها قبل أن يستغيد بالله، فقد قال الرسول الكريم: "إذا جامع الرجل زوجته ولم يسم، انطوى الشيطان إلى أحلبه فجامع معه"، والمولود فى كل هذه الحالات فى حقيقته ابن الشيطان وليس ابن هذا الزوج المخدوع الذى تسمى باسمه فى شهادة الميلاد زورا وبهتانا، وكثيرا ما تسمع بعض العامة وهم يقولون "دول ولاد أبالسة" أو "ولاد شياطين"، وهى عبارة لها أساسها العلمى الصحيح.

أحمد صلاح الدين بدور
رئيس محكمة أمن الدولة العليا
الأهرام - فبراير ١٩٩٧

طلع البدر علينا

.. فكان مولده إيذانا بيزوغ الفجر
وانقشاع الظلمة وبشرى بالبعث
الجديد لمصر وبالنصر الجيد وتحرير
التراب الوطنى واستعادة الكرامة
العربية وتحقيق السلام وتحقيق
التنمية والرخاء لمصرنا الغالية
والإسهام يقسط وأفر فى إسعاد بنى
الإنسان فى كل مكان.

لقد كان ميلاد مبارك فتحا مجيدا
لمصر لكى تخرج من الرأى الضيق
داخل الدلتا القديمة، بيتما أرض الله
واسعة وخيراتة عميمة أجراها الله
على يد الرئيس المبارك. ورغم ذلك
فإن مبارك لا يستريح ولا يكل ولا يهدأ
ولكنه يطارد التخلف ويحطم الفقر

الرئاسة. وإذا "بيريز" يصيح بأعلى
صوته : سيادة الرئيس .. لا تدعه
ينصرف ؛ وكررها مرة أخرى : سيادة
الرئيس لا تدع الرئيس "عرفات"
يخرج ، وهول "بيريز" بالخريطة إلى
الرئيس "مبارك" الذى بدأ ينادى
"عرفات" المهول بأقصى سرعة قائلاً
له : "أبو عمار .. تعالى شوف الراجل
بيقول إيه".

وعاد عرفات من منتصف ألبهو
الخارجى لمقر الرئاسة. وكان الرئيس
"مبارك" لا يخفى ضيقه وقال له
"عرفات" : إيه يا خويا...

إننت فاهم إن شيمون بيريز بياع
بطاطا ١٩

محمد حسنين هيكल
(المفاوضات السرية بين العرب
وإسرائيل)
الجزء الثالث

"يا أولاد الأبالسة"!

وقد يتزوج الشيطان من نساء
الإنس وهى حقيقة لا مراء فيها ولا
جدال، ويؤكد قول الحق سبحانه وتعالى
"وشاركهم من الأموال والأولاد وعدهم
وما يعدهم الشيطان إلا غرورا" -
الإسراء ٦٤.

وكثيرا ما ينكح الشيطان المرأة من
الإنس ويكون ذلك إذا أتاها زوجها وهى
حائض، فقد قال ابن عباس أن الشيطان
يسبقه إليها فتحمّل منه، ولهذا نهى
الحق سبحانه الرجل عن مباشرة
امراته وهى فى هذه الحالة. فقد قال

وتكاشف بنجاح وعلى أسس من عدالة التوزيع.

جريدة "الحياة" اللندنية

١٩٩٧/٣/٢١

سميط وبيض وحبس!

لسبب ما كنت فى الأسبوع الماضى فى إحدى قاعات الجنع بمجمع المحاكم بشارع الجلاء بالقرب من محطة مصر. وأثناء مزاولة القاضى لعمله فى نظر القضايا، إذا بأحد الباعة الجائلين يدخل القاعة ويسير بين المقاعد وهو ينادى على بضاعته بصوت خفيض:

سميط وبيض وجبنه!

فما كان من القاضى إلا أن أمر رجل الشرطة الموجود بأن يلقي به خارج القاعة. وانصاع رجل الشرطة للأمر وأمسك البائع من تلايبه ودفن به خارجا بعد أن شيعه بركلة من قدمه، وبعد نحو خمس دقائق أخرى إذا بنفس البائع يدخل القاعة بهدوء دون أن يشعر به أحد ويتنقل بين الصفوف وهو يهمس مرة ثالثة..

سميط وبيض وجبنه...

وتنبه القاضى لذلك فصرخ فيه : إذا ما خرجتتش حاحطك فى الحبس! فتظاهر البائع بأنه لم يسمع وتابع الهمس: سميطة وبيض وجبنه... فزعق القاضى فى رجل الشرطة: حظ الواد ده فى الحبس.

وانصاع رجل الشرطة للأمر فى الحال .. وأمسك البائع من تلايبه وألقى به وراء القضبان، وكان بغرفة

بطائرتة المقاتلة والمنتصرة على الدوام..

مجدى مرجان

المستشار لمحكمة استئناف القاهرة

الأهرام-١٩٩٧/٥/٤

الرأس الأخضر

... وكان الرئيس الليبى قد خضع

لأول عملية زرع شعر فى سنة ١٩٩٤

حين استدعى أشهر الزارعين فى العالم

وهو الطبيب البرازيلى منير خورى

(من بلدة حاصبيا اللبنانية) الذى زار

طرابلس الغرب سراً واصطحب

مساعدته الجراح البرازيلى "قابيو

نقاش" (حمصى الأصل) وفحصا المواقع

الأكثر تعرضاً لانتفصال الشعر

وتساقطه، قررا بعدها إجراء العملية

(.....) الدكتور خورى لجأ إلى قطع

شريط جلدى من القسم الخلفى لرقبة

العقيد يعرض ١,٥ سم وجزاه مجهرياً

إلى آلاف البويضلات التى بقيت تعمل

برعماً بشعرة أو بشعرتين على الأكثر،

ووزع الواحد بعد الآخر مستخدماً قانفاً

للإبرز فى الجانبين العلويين ومقدمة

الرأس العليا (.....)

على المريض مع هذا النوع من

العمليات أن يبقى يوماً بكامله وهو

مغطى الرأس تماماً، ليبدأ حياة طبيعية

فى اليوم التالي، ويبدو الرأس وقد

تناثرت عليه بذور داكنة على شكل

عقد، تحيط بها آثار جروح باهتة لا

تختفى إلا عندما يغطيها شعر نبت

ثلاثة مجندين بالإدارة العامة لشؤون
المجندين لطلب الضحايا..

روز اليوسف
١٩٩٧/٢/٢٤

المهم الكرشة!

رجل عاقل جنكته التجارب وصاغته
الحن، لا يقول نثرا جميل الإيقاع فى
أحاديثه العقوية .. لا يهم.
لفته السياسية ليست لغة المعاجم ..
لا يهم.

يرتجل كلاما يقلق المتحفظين
المحفظين لا يهم.

ما يهم أنه نقى السيرة، أبيض
القلب، لا يحترف إيذاء الناس ولا
يهوى تعذيبهم.

ما يهم أنه ابن بلد مصرى، يحفظ
جيدا كرشة مصر وأمعاءها...
ما يهم أنه - كئى مواطن عادى -
مصرى حتى بإحساسه بالكرة المصرية
وحالها ، ما يهم إنه يصون أرض
وعرض مصر..

مفيد فوزى
مجلة: صباح الخير
١٩٩٧/٥/٥

من فوق!

.. وعندما انتهى العشاء أخبرنا
حسن التهامى بأنه توصل إلى طريقة
لإيقاف قلبه عن النبض لشوان ثم
إعادته إلى النبض ، وجذب حديث

الحبس نحو خمسة وعشرين متهما..
جاءوا من الصباح الباكر حتى التفوا
حوله وبدأوا يبتاعون ما معه من طعام
. ولكن يبدو أن البائع قد رفع سعر
بضاعته استقلالا للظروف فأحدثت
حركة البيع والشراء والمساومة جلبة
منقطعة النظير فما كان من القاضى إلا
أن صرخ فى رجل الشرطة: إرم الواد ده
فى الشارع (.....) هذا ما حدث أمامى
ولو رواء لى أحد لما صدقته!

ش. شنودة
(بريد الأهرام)
٩٥/١١/٢١

الشراء فى خدمة الشعب!

تم إيقاف ضابط شرطة برتبة مقدم
بقسم شرطة "الظاهر" (وسابقا يعمل
بإدارة الإنقاذ النهري بالمصلحة) لمدة
شهر عن العمل بتهمة تزوير خطابين
صاندين من المصلحة باسم مدير الإدارة
العامة لشرطة السياحة ضمن محضرى
معينة لباخرتين سياحيتين (.....)،
وفى نفس الوقت ضبطت مباحث
الأموال العامة بمديرية أمن القاهرة
ضابط شرطة برتبة عميد، مدير إدارة
إنهاء الخدمة بالإدارة العامة لشؤون
المجندين واثنين من الضباط برتبة
مقدم بتهمة تزوير استخراج شهادات
تأدية الخدمة العسكرية بالتزوير فى
السجلات مقابل ألفى جنيه للشهادة
الواحدة، وسبق قيامهم بتزوير أكثر
من (٧٠) شهادة ويستخدمون للتمويه

أعضاء الوفد المصري، شجعوني على مواصلة الحديث مع التهامي لصرف اهتمامه عن المفاوضات (.....)، واستمر حسن التهامي في تصرفاته بالطريقة الباطنية، ففي الصباح طلع علينا ساعة الإفطار ليعلن أنه أمضى الليل كله "في الاتصال"، وتساءلنا "مع من؟"، وأشار "فوق" وصرح بأنه تلقى رسالة من العالم المبروك.

ثم ذهب التهامي إلى السادات ليبلغه بأن الرسالة السماوية أكدت أن السادات يسير على الطريق الصحيح. وبعدها جاء مرة أخرى ليحاول هدايتي إلى الإسلام فأجيبته قائلاً: إن مثل هذا القرار الحاسم يحتاج إلى مداورات كثيرة.

د. بطرس غالي
"طريق مصر إلى القدس"
ص: ١٤٥، ١٤٥، ١٤٨

.. وطبيعي "يا بيترا"!

أولاً: حول قوله أنني أحكم إلى الإلهيات في تفكيري الخاص بالمبادرة إلى القدس والتعامل في القضايا السياسية التي جاءت خلال مفاوضات كامب ديفيد وأنه ناقشني في كتب الشريعة الإسلامية التي درسها، أقول له إنني لم أتحدث إليك إطلاقاً في أمور الإلهيات التي تذكرها، ولم يحدثني في كتب الشريعة التي ذكرها وهذا لسبب أساسي أعرفه من قبل وهو أنه كافر بهذه المعاني جميعاً (.....).

التهامي طبيب "بيجن" الإسرائيلي وطبيباً أمريكياً آخر إلى مائدتنا. وتساءل الأمريكي ما إذا كان التهامي قد استخدم اليوجا لوقف نبضات قلبه. وأثار ذلك غضب التهامي الذي قال إن أسلوبه لا علاقة له باليوجا. غير إنه فضل ألا يكشف عن وسيلته السرية إلى ذلك (.....).

وعدنا إلى كامب ديفيد وتوجهنا مباشرة إلى قاعة الطعام لتناول الغداء، وأصر حسن التهامي على إعطائي مزيداً من العنبر وطلب مني مرة أخرى إذابته في قهوتي. لا بد أنه لاحظ على علامات الإجهاد، وأراد تقويتي على مواجهة المفاوضات الإسرائيلية.

وعندما بدأ التهامي في شرح الشريعة الإسلامية، قلت له إنني درست الشريعة الإسلامية أربع سنوات بكلية الحقوق في جامعة القاهرة، وأنني بحثت وكتبت عدة دراسات في الفكر السياسي الإسلامي، لم يصدقني التهامي. وطلب أن أسرد عليه أسماء الفقهاء المسلمين الذين قرأت لهم وذكرت عدداً منهم، من أعمق المفكرين وأوسعهم شهرة إلى أكثر المغمورين منهم. وقدمت للتهامي ملخصاً للإنجازات الفكرية لكل منهم وقرأت عليه بعضاً من آيات من القرآن. وانبهر التهامي وأصر على أن أتحول إلى اعتناق الإسلام. وقال إنه لا بد لي من التحول للإسلام في كامب ديفيد وأن عملي هذا ستكون له قيمة رمزية عظمى لمستقبل الشرق الأوسط. وعندما تناهى ذلك إلى أسماع بقية

نقل وزرع الكلى بالمعهد تضم ١٧ طبياً متخصصاً فى هذا النوع، فوجئت بتغيب أكثر من نصفهم فى اليوم التالى لإذاعة البرنامج، على الرغم من الاتفاق على إجراء عملية زرع لريضة تبرع لها أحد أقاربها بكليته لإنقاذ حياتها، مما اضطررت معه لإجراء الجراحة بنفسى بمعاونة بعض المساعدين.

أضاف الدكتور أبو الفتوح أن باقى أعضاء اللجنة الطبية فضلوا التغيب عن مخالفة الشرع طبقاً لغتوى الشيخ الشعراوي، مع أننا حصلنا على مواقف كتابية من نقابة الأطباء لإجراء عملية نقل الكلى، واتخذنا الإجراءات اللازمة. وأضاف الدكتور أن عدداً من أهالى المرضى أبلغوا المعهد برفضهم القيام بإجراء عمليات الزرع خوفاً من ارتكابهم مخالفات شرعية بعد إذاعة البرنامج، مما يهدد حياة آلاف المرضى الذين لا أمل فى علاجهم سوى عمليات الزرع.

حمدي الحسيني

روز اليوسف

١٩٩٧/٦/٢٣

يا حبيبتى يا مصر!

والسؤال هنا هو: ما الذى يتعين على مصر أن تحمله معها من القرن العشرين وما الذى ينبغي أن تترك؟ إن مصر يتعين عليها أن تطرح وراء ظهرها كل معارك القرن العشرين بخيرها وشرها، وأن تستبقى العناصر

ثانياً: وتقول فى فقرة أخرى أنك كنت تنظر إلى وجوه الوفد المصرى ووصفت كل شخص بما كنت تراه وأضفت فى أوصافك عنى بالوجه الهادئ الذى لم ينزعج بمشاكل المفاوضات، وإننى قلت أن الموضوع سيتم وأن هذه الإلهيات أعرفها، وطبيعى "يا بيتر" كما كان يناديك السادات أن الشخص الذى يقوم فى الصباح ويناجى ربه ويصلى الفجر بخلاف الذى يصحو ومازال فى رأسه وعروقه بقايا الخمر الذى شربه بالليل...

حسن التهامي

الأهرام-١٩٩٧/٦/٨

تعقيباً على ما جاء فى كتاب "د.

بطرس غالى"

(طريق مصر إلى القدس)

بركات مولانا!

ألقى المعهد القومى للكلى إجراء جميع عمليات زرع الكلى بسبب رفض أهالى المرضى التبرع لأقاربهم، واعتراض الأطباء بالمعهد على إجراء عمليات الزرع بعد إذاعة البرنامج التليفزيونى "وجها لوجه" مساء الثلاثاء الماضى، وتضمن البرنامج رأى الشيخ الشعراوى الخاص بتحريم التبرع بالأعضاء.

أكد الدكتور إبراهيم أبو الفتوح رئيس الجمعية المصرية لزراعة الكلى، ومدير المعهد القومى للكلى بالمطرية أن اللجنة الطبية المسؤولة عن عمليات



العزم على أن تجد مكانا ومكانة/تليق
بها تحت شمس الغد.

دكتور كمال الجنزوري

رئيس مجلس الوزراء

مقدمة وثيقة (مصر والقرن الحادي
والعشرون)

الساوئين تقطعن وضع الحر

المرشحة للاستمرار تواصلت مع
تاريخها ونهضتها لتتأهب للمعركة
أخطر تمشد فيها كافة قواها وتعبي كل
إمكاناتها وتتحرك على أوسع رقعة من
حييزها المكاني، ولا تدع أي معارك
جانبية تشغلها عن هدفها الأسمى في
القرن الجديد وهو بناء مصر قوية،
فاعلة في محيطها، متفاعلة مع عالمها،
واعية بما تريد، غير غافلة عما
ينتظرها من مشكلات وعقبات، عاقدة

"شرف" صنع الله إبراهيم: ملحمة الحياة المعاصرة

د. حامد أبو أحمد

٤ - السرد الصوري: وهو عرض العرائس الذي أقيم بمناسبة ذكرى الانتصار العظيم في حرب أكتوبر ١٩٧٣ أعده وأخرجه الدكتور رمزي بطرس نصيف. ويختم به القسم الثاني من الرواية، في الصفحات من ٣٣٧ إلى ٤٥٧.

وقد تنوعت طرق السرد في الرواية الحديثة والمعاصرة بشكل هائل، لدرجة أن النقاد اضطروا هم أيضاً أن يتوسعوا من تنظيراتهم وأن يتوسعوا من رؤاهم حتى يستطيعوا استيعاب كل هذه الطرق التي أخذت نهضة حقيقية في مجال الفن الروائي في كل أنحاء العالم. والناظر إلى ما تنقحه

إن هذه الرواية التي نشرتها دار الهلال بالقاهرة في مارس ١٩٩٧م تضم أنماطاً من السرد تفصلها فيما يلي:

١ - السرد القصصي: وهو الخاص بالقسمين، الأول من (صفحة ٥ إلى صفحة ٢٣٥)، والثالث (من صفحة ٤٦١ حتى نهاية الرواية صفحة ٥٤٣).

٢ - السرد الوثائقي: وهي أوراق رمزي بطرس نصيف (القصاصات) في بداية القسم الثاني من الرواية (من صفحة ٢٣٩ حتى ٢٦٧).

٣ - سرد السيرة الذاتية: وهي أوراق رمزي بطرس نصيف (مسودة لمذكرة الدفاع) في وسط القسم الثاني من الرواية (من صفحة ٣٦٨ حتى ٣٣٦).

وهو ما ندعموه في يومنا هذا وصفا-De-
(Y)scription.

وهذا التنوع في السرد ربما كان هو
العنصر الرئيسي في لفت الأنظار إلى
ما صار يسمى حالياً باسم "تداخل
الأجناس الأدبية"، وذلك أن هذه
الأجناس التي كانت العلاقة فيما بينها
سابقاً تقوم على الانفصال غدت الآن
نزاعة إلى الترابط والتعلق والتداخل.
فالحوار الذي كان - على سبيل المثال -
خاصاً بالمسرح أصبح يمثل أحد المحاور
المهمة في الرواية، بل إن هناك روايات
تقوم في معظمها على الحوار.
والشاعرية التي كانت من نصيب
القصيدة الغنائية صارت قاسماً
مشتركاً في كل الأجناس الأدبية بما في
ذلك الرواية، والنفس المحمى الذي
كانت تتميز به الملاحم قديماً أخذ
مساحة واسعة في روايات مهمة كتبت
في عصرنا الحالي... وهلم جرا.

ولهذا فإن كل أنماط السرد في
رواية "شرف" لها أدوار محددة في
بنائها. وسوف نرى ذلك بالتفصيل
فيما بعد.

ويكفي الآن أن نقول باختصار إن
الأحداث التي عاشها شرف في زنازنته
مع أقرانه من السجناء وفي أتون
الحياة داخل السجن تدخل في بناء
واحد منسجم مع أوراق الدكتور
رمزى بطرس نصيف وعرضه
للعرائس.

شرف : الجيل والمفرد
اسمه بالكامل أشرف عبد العزيز

المطابع من روايات حالياً في شتى
بقاع المعمورة، وما تتميز به
الروايات من قوة وجاذبية وتشويق لا
يملك إلا أن يقول: لقد صار هذا الجنس
هو سيد الأجناس الأدبية بامتياز. ولعل
أفضل تعريف لطرق السرد، والأكثر
شمولاً، هو الذي أورده وعلق عليه
الناقد المغربي د: حميد الحمداني في
كتابه "بنية النص السردي" إذ يقول:
"إن القصة لا تتحدد فقط بمضمونها،
ولكن أيضاً بالشكل أو الطريقة التي
يقدم بها ذلك المضمون، وهذا معنى
قول كيزر Wolfgang Kayser:

"إن الرواية لا تكون مميزة فقط
بمادتها، ولكن أيضاً بواسطة هذه
الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون
لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية
وسط ونهاية"، والشكل هنا هو
الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية
في الرواية، إنه مجموع ما يختاره
الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم
القصة للمروي له" (١) ولا شك أن هذه
الوسائل والحيل تتنوع، بل إنها
متنوعة بالفعل فيما يقدم من روايات
أصبحت تختلف فيما بينها اختلافاً
شديداً بحيث لم يعد في وسع أحد أن
يقول إن الرواية ينبغي أن تكتب على
هذا النحو أو ذاك. ولعل هذا ما قصد
إليه جيزار جنيت G. Genette عندما
قال: "كل حكي يتضمن - سواء بطريقة
متداخلة أو بنمط شديدة التغير -
أصنافاً من التشخيص لأعمال أو أحداث
تكون ما يوصف بالتحديد سرداً - Narra-
tion. هذا من جهة، ويتضمن من جهة
أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص،

زوجها وأصببت بالحساسية نتيجة الأبخرة المتصاعدة من المصنع. أما أخته الأخرى فاسمها فاطمة. وتعمل في بوتيك وخطبت عدة مرات دون أن تنتهي واحدة منها بالزواج (ص ١٨٥). أما عن أمه فهي الوحيدة التي دأبت على زيارته من أن لآخر في السجن، حاملة إليه بعض الأطعمة، لكن الزيارات كانت تتأثر عادة بوضع الأسرة المادي، وأخذت تقل مع استمرار فترة الحبس.

ثم إن هذه الزيارات لم تنتظم إلا بعد أن كتب إلى أمه يطلب فيها أن تطلب نقله إلى عنبر ملكي، بشرط أن تكون مستعدة لإحضار طعام له كل يوم أو يومين وأخذ الغسيل مرة في الأسبوع، وقد رجاها في هذه الرسالة أن تتأكد من براءته لأنه لم يسرق ولم يقتل بل كان يدافع عن شرفه. وهذه هي قصة دخوله السجن التي يفصلها المؤلف في الفصل رقم ١، إذ تصادف أن قابل شرف مواطناً أجنبياً في منطقة وسط البلد بالقاهرة، عرض عليه (أي على شرف) تذكرة مجانية لدخول السينما، وبعد انتهاء الفيلم استدرجه إلى شقته وحاول أن يقيم معه علاقة شاذة ولكن شرف رفض بقوة ودافع عن نفسه عندما حاول الآخر أن يحقق ذلك عنوة، وانتهت المعركة بإصابة الخواجة، مما أدى إلى حضور الشرطة وأخذ أشرف لاحتجازه متهما بالشروع في قتل، وفي جلسة لم تستغرق ساعة عرضت خلالها قضايا كثيرة جداً سألها القاضى هل لديك محام، ولما أجاب بالنفى أعلن القاضى الحكم التالي:

سليمان. وقد تعودت الأم أن تناديه باسم "شرف". وهو من مواليد عام ١٩٧٤. ويلجأ المؤلف في بداية الرواية إلى التلميح الممزوج بالسخرية (وهو أسلوب أجاده صنع الله إبراهيم في هذه الرواية) ليعطينا فكرة عن الوضع الذي يعيش فيه شرف.

ويختار الراوى وقتنا يقع بين مسلسلين تليفزيونيين، وبالتالي يكون الأب في حالة عدم توازن (هكذا نقراً) فيستبدل نظارة القراءة بنظارة المشاهدة، ويتناول ورقة وقلماً ويشرح في تدوين مجموعة من حقائق الحياة يحفظها أشرف عن ظهر قلب. ويبدأ التمرين اليومي الذي كان يستهدف، من بين أشياء أخرى، تقريع أفراد الأسرة (وخاصة الولد الكبير) وإشعارهم بالعبء الذي يمثلونه، ومدى الجميل الذي يصنعه الوالد لهم عندما يجعل ٢٤ جنيتها (راتبه الشهري المضمون) تتحول إلى ٨٠٠ (النفقات الفعلية)، ومحاولة إيجاد نوع من التوفير (في آخر مرة تم شطب بند الجريدة اليومية على أساس أنها لا تقدم غير مادتين: الكوارث وخطب الرئيس وهي مواد يقدمها التليفزيون بالتفصيل والألوان)..... إلخ (ص ٩).

ومن بعض المقتطفات التي وردت عرضاً عن حياة شرف قبل دخوله السجن نعرف أنه حاصل على الثانوية العامة (ص ٢١) ونعرف أن له أختاً اسمها عابدة تزوجت مبكراً ولم تعرف السعادة لأنها اضطرت للسكن قرب مصنع الكيماويات الذي يعمل فيه

قررت الحكمة استمرار حبس المتهم ٤٥ يوما وإيداعه السجن.

ومن تلك اللحظة بدأ مشوار شرف في الحجرة، والذي فصله المؤلف في حوالى ٢٢٠ صفحة، أبرز خلالها كل ما لديه من معرفة وخبرة بالفن الروائى، لصنع عالم معقد تتشابك فيه الأحداث والشخصيات وتتنوع الأساليب، وتمتزج المأساة بالسخرية بالملحة، وتتبدل النوازع فى حركة بندولية تجمع بين الخير والشر كما الحياة فى صخبها واضطرابها وتنوعها وكل هذا يجعل من قراءة هذه الرواية متعة حقيقية.

ومنذ الفصل رقم ١ سوف نلاحظ أن شخصية شرف - الذى هو نموذج للغالبية العظمى من أبناء جيله - شخصية مزدوجة، فالواقع الذى يعيشه شيء والأحلام التى تضطرب فى داخله شيء آخر. ولهذا عندما سأل الخواجة أين يعيش، أخبره بأنه يعيش فى المعادى فى بيت له حديقة كبيرة، وأن له حجرة خاصة مدهونة بالزيت ونظيفة تطل نافذتها على شجرة ياسمين فيشم رائحتها طول الوقت وله سرير فى الركن، له وحده، أمامه ستارة ومكتب وخلفه دولا ب فيه راديو سترينوكاسيت ولوحة الموناليزا على الجدار... إلخ (ص ١٧-١٨). هذا هو أشرف الحالم، لكنه عندما راح فى تيار وعى بعد ذلك بقليل اكتشف أنه كان يكذب، وأنه لن يستطيع شراء شيء، وحتى الآن لم يتمكن من دخول الجامعة، ورائحة الياسمين التى ذكرها عندما

تحدث عن المنزل هى الرائحة الدائمة للخرء الذى يتجمع فى بئر أمام باب منزله وتأخذ شاحنة مرة فى الأسبوع (ص ١٩). وفى مكان آخر من الرواية (ص ١٨٧) نعرف من خلال حديث لأشرف مع أحد نزلاء السجن أنه يسكن فى منطقة تطل على ترعة أصبحت مقبلا للزبالة، وأن أهل المنطقة يشربون من مياه الطلمبات الجوفية رغم علمهم التام بأنها مختلطة بمياه الصرف الصحى.

ولكن أشرف، على طول الرواية سوف يظل يحلم متجاوزا، ولو فى الحلم، ذلك الواقع الذى كان يعيش فيه والواقع الحالى فى السجن. إنه يحلم بشقة جديدة فى حى راق، مجهزة بأفخم الأثاث، ومعدة لاستقبال شلة الأصدقاء (انظر صفحات ٦٦ و٦٧)، ويحلم بعودة حبيبته هدى إليه (ص ٨٧)، وكان قد علم من أمه أنها خطبت لشخص آخر، يستوقفه فى الجريدة إعلان عن فيلا فيها كل التجهيزات، إضافة إلى حمام سباحة، وتكييف مركزى (ص ٨٨)، حدث هذا فى الوقت الذى كان أحد النزلاء واسمه بطشه يدبر له مقبلا انتهى بحضور الحارس المسمى "الدهشورى"، الذى كالم له - أى لأشرف - عددا من الصفحات على قفاه. وهكذا، وعلى قدر مأساة الواقع تأتى المفارقة بينه وبين الحلم قوية وعنيفة ولكن أشرف سوف يظل يحلم، وتتراوح أحلامه بين حلم جنسى يحقق له بعضا من الرغبة المكبوتة (انظر مثلاً صفحة ١٢٤) أو حلم



بالمراكات الأجنبية فهو عندما ينظر إلى شخص مثلاً يستطيع أن يحدد ماركات ملابسه بدءاً من القميص وربطة العنق حتى الصذاء، بل إنه يعرف اكسسوارات الملابس، وأسماء الملابس الرياضية ومراكاتها، ومراكات السيارات والفروق بينها، وهو يجيد اللعب التي تحتاج إلى ذكر كلمات أجنبية، وهو يلعبها الآن في السجن مع زملائه، بعد أن كان يلعبها مع أخته وأمه وأولاد خالته في دمنهور. ومن هذه الكلمات صفحة كاملة تقريباً أوردها الراوى (ص ١٦٧) نقرأ فيها أسماء نينا ريكشى، كريستان ديور، شانيل، كارفن، جيفينتشى لاروس لانغان، تيد لايدوس، باكوازبان... إلخ.

وهذه بالطبع هي الشخصيات المنتشرة بالسوق، ويتعرف عليها ويحفظ أسماءها شرف وأبناء جيله أثناء تجوالهم في الشوارع.

ولاشك أن لكل جيل اهتماماته النابعة من واقع حياته، ولا يهم أنه يستطيع الحصول على هذه الأشياء أم لا، المهم أنها تتغلغل في أعماقه وتعيش في خياله، وتشارك في صنع رؤيته عن الحياة والناس.

٤ - وشرف له معرفة واسعة كذلك بالأفلام الأجنبية، ولهذا كان في بعض الأحيان يقص على القريبين منه من النزلاء قصص بعض الأفلام ثم يسمع منهم قصص بعض الأفلام العربية.

٥ - ولعل كل النقاط السابقة هي التي ساعدت على أن يكون لأشرف اهتمام خاص بالتفاصيل، وهذا موجود

بالصعود في سلم الحياة والترقي، سواء تم ذلك من خلال الالتحاق بكلية الطب أو الجامعة الأمريكية أو من خلال العثور صدفة على فتاة يقيم معها علاقة قوية، ويعرف أنها كانت يتيمة وأنها استقرت عند أسرة مبسطة تولت تعليمها، ثم تبدأ رحلة البحث عن أهلها ويتوصل إلى أنها ابنة أمير. وقد كافأه هذا الأمير بأن زوجه منها وجعله وكيلاً لأعماله في مصر (انظر صفحتي ١٥٦ - ١٥٧) الحلم إذن يخرج من الأزمة في هذه الرواية، وهو أداة من الأدوات أو تقنية برع صنع الله إبراهيم في استخدامها لإنتاج دلالات مفارقة في هذه الرواية المشوقة.

ولشرف مجموعة من الخصائص أو السمات يمكن أن نجعلها في: ١ - إنه يعيش موزعاً بين الواقع والحلم، وهذا ما تناولناه في السطور السابقة، وبالطبع فإن هذه السمة غالبية على حياة الطبقات الفقيرة الملهونة.

٢ - إنه مثل كل الأجيال الجديدة من المصريين يجيد الإنجليزية أكثر من العربية، وقد ظهر ذلك في محاولته الحديث مع الخواجة، صحيح إنه كان يتلعثم لكنه في النهاية كان يتمكن من الإبانة عن نفسه، وهذا شيء لن يستطيعه لو حاول أن يتكلم بالعربية الفصحى. ولعل هذا له أثر في اختيار الراوى لكلمات أجنبية، فبدلاً من أن يقول: "كان الاختيار أمامه كالاتي" يقول: "كانت الأوبشنز أمامه كالاتي"، أو يقول: "استيعاد بعض الأيتيم... إلخ. ٣ - ومن ذلك أيضاً معرفته

فى السجن

من المزايا التى تتمتع بها رواية "شرف" أنها نظرت إلى السجن على أنه شريحة من المجتمع فيها من كل لون، صحيح أن النواحي السيئة فى مكان كهذا لابد أن تكون هى الغالبة لكن الجوانب الطيبة موجودة أيضاً، ويمكن أن تتسع أكثر لو تمسك الناس بحقوقهم وأصروا إصراراً قوياً على عدم التنازل عنها ولنبدأ بالجوانب الطيبة: فالسجن مثله مثل أى مصلحة حكومية له لائحة تحدد الحقوق والواجبات ولو أنها طبقت بصورة جيدة لكان للسجن وضع آخر على النحو الذى نسمع عنه فى البلدان المتقدمة، من احترام لحقوق السجنى ومعاملته على أنه إنسان أخطأ ويتلقى عقوبة محددة مقابل ذلك، أما من هو محجوز للحكم فيجب أن ينظر إليه على أنه متهم، والمتهم - كما يقول القانون - برئ حتى تثبت إدانته، ومن ثم ينبغي ألا يتعرض لمعاملات خارجة عن هذا الإطار.

والمشكلة فى سجون العالم الثالث هى أن القاضين على تطبيق القانون واللائحة هم أول من ينتهكونها، لأنهم فى قرارة نفوسهم يعتقدون أن الوسيلة الوحيدة المجدية مع طائفة المتهمين والمساكين هى اللجوء إلى الشتم واستخدام العنف والتكدير، ومعاملة هؤلاء جميعاً معاملة الحيوانات.

ولهذا وجدنا الدكتور رمزى بطرس

على طول الرواية، ولكننا نختر مثالاً واحداً لذلك، فهو يصف لنا مشهد دخوله على أحد الضباط بالطريقة التالية: "أمسك الحارس بذراعى بولجنا الغرفة سوياً. طالعنى صورة رئيس الجمهورية، وأسفلها جلس، خلف مكتب خشبى كبير، رجل قصير أشيب يرتدى قميصاً حرييراً أسود اللون، لعله من طراز "سلفيانو"، ويمسك بغليون سميك فى يده اليمنى. ولم أتمكن من تحديد طراز الساعة التى كانت تدور بمعصمه.

وفى زاوية المكتب جلس أحد المساجين الذين يعملون فى مكاتب الإدارة فى احترام أمام مجموعة من الأوراق وهو يمسك بقلم "رينولدز" جاف استقر طرفه على ورقة بيضاء.

فى هذه القطعة نلاحظ: أن تحديد الأشياء التى فى حوزة الشخصية أهم من تحديدها هى نفسها، ولعل هذا نابع من الوضع الاجتماعى الحالى، إذ تتحدد قيمة الشخص بما يملك لا بشخصيته ولا بالقيم والمبادئ التى يمثلها. ولهذا فإن شرف لم ير فى الضابط الذى دخل إليه إلا أنه قصير أشيب أما التفاصيل التى وردت عنه بعد ذلك فهو أنه يرتدى قميصاً حرييراً أسود اللون... إلخ أما المسجون الجالس فى زاوية المكتب فأهم منه القلم "الرينولدز" الذى يمسك به.

وسوف نكتشف خصائص أخرى لشرف عندما نتناول الشخصيات الأخرى الفاعلة فى الرواية.

وصرح لهم باستخدام زناينة مهجورة مطبخاً .. إلخ. (ص ٢٠٠)، وهذا إن دل فإنما يدل على أن السجن ليس معتماً من كل الوجوه، وأن الأمر في النهاية يعتمد على المسئولين؛ فهذا الرائد الجوهري، على سبيل المثال، سمح للمساجين المتعاطف معهم بأكثر مما هو منصوص عليه في اللائحة.

وفي رواية "شرف" أيضاً نعثر، في الزنازين، على جردل البول، الذي يتام المساجين، ويعيشون، إلى جواره، ولكن هنا كذلك. المراهض التي يتوجهون إليها لقضاء الحاجة في أوقات معينة، ويفتسلون .. إلخ، بل أن بعضهم يستخدمها أحياناً لإخفاء شيء في دبره، من البضائع المحرمة كالمخدرات التي يستمر بعض السجناء في المتاجرة فيها، وهناك في السجن معارك قد تدور بين السجناء وبين الجنود، أو بين السجناء بعضهم البعض، إضافة إلى المعارك الفكرية، وخاصة بين مساجين الجماعات الإسلامية عندما يختلفون حول شيء معين.

وكل هذه الأشياء تجعل رواية صنع الله إبراهيم، في تقديمها لحياة السجناء، تنظر إليهم - كما أسلفت - على أنهم شريحة من المجتمع، والحياة بهم ومن حولهم تضطرب على نحو ما يحدث خارج السجن، وإن كان لها طابعها الخاص المتمثل في المراقبة والإجراءات وغير ذلك مما سوف نسجله في الجوانب السنية.

أي أن السجن ما هو في النهاية إلا نموذج مصغر لما يجري في المجتمع من

نصيف ذات مرة ينطلق صوته قويا ثابتاً من شراعة الباب وأمامه أكثر من خمسمائة سجين، يحمل عليهم قاتلاً:

"لماذا تقبلون معاملة الحيوانات؟ لماذا تتركونهم يسرقونكم ويضطهدونكم؟ لماذا لا تطالبون بحقوقكم؟ طبقاً لللائحة السجنون لكل واحد فيكم الحق في سرير، ومرتبة، وملءات وبطاطين، وأدوات طعام، وطقمان من الملابس الداخلية والخارجية صيفا وشتاء، لكنكم لا تحصلون على السرير والمرتبة والملاءات ويعطونكم بطاطين متهرئة وطاقم واحد من الملابس... إلخ" (أنظر ص ٤٦٤)، ثم إن الدكتور رمزي قرر أن يقدم للمساجين القدوة فأعلن في اليوم التالي الإضراب عن الطعام إلى أن يتم تطبيق اللائحة والدستور.. وبالطبع لم يتم تنفيذ اللائحة، وأنقذ الدكتور رمزي من الهلاك بالعودة إلى الأكل.

كذلك يمكن أن نعثر في السجن على ضابط رقيق القلب مثل الرائد الجوهري الذي كان مغرماً بالجلوس إلى جوار الزهور، والذي أحس بالاقتراب من المساجين السنية فدأب على استعارة الكتب الدينية من أميرهم. كما يقول الراوي: سواء كانت هذه الكتب قد رقت قلبه الرقيق من الأصل أم أنه كان ينفذ تعليمات سرية من مباحث أمن الدولة فإنه أعطى إخوة الأمير حق التحكم في تسكين إخوانهم، وزاد لهم لهم بشراء وتخزين أجولة من الأرز والمكرونات وعلب الصلصلة،

أحداث.

ولبى النداء شاب ريفي مكتئب الوجه، كان منهكاً في إغراق الطرقة بالمياه تمهيداً لمسحها . أتبه الضابط على قذارة المكتب، أمره بمسحه ، وصفعه على قفاه ، وتناوب بقية الضباط صفعة على قفاه وهم يضحكون .

وفي السجن يستولي الضباط على تموينات المصلحة، ولا يقدمون للمساجين إلا الفتات سواء من هذه التموينات أم من الأشياء الأخرى المخصصة لهم كالأسرة والمراتب والملاءات وغيرها، وكل شيء في السجن تجرى مقايضته، من علب السجائر إلى الخدمات التي يمكن أن تقدم في مقابل بعض المال .. إلخ . وقد قدم المؤلف، وإن كان في سطور قليلة دائماً، صوراً لدخول السجن ، نحس من خلال معظمها ، أن الضعفاء هم الممرضون دائماً للذل والإهانة سواء في حياتهم العامة أو بعد دخولهم السجن . ولتقتصر هنا على حكاية واحدة، هي حكاية عامل بشركة شحن وتفريغ تهدم منزله في الزلزال وأقام بمساكن الإيواء، حيث حصل هو وزوجته وأطفاله الثلاثة على حجرة صغيرة في شقة من حجرتين ودورة مياه واحدة تسببت في مشاجرات دائمة مع الأسرة التي احتلت الغرفة الأخرى، وخصوصاً في الصباح عندما يستعد أطفال الأسرتين للذهاب إلى المدرسة .. وفي يوم دخل جاره الحمام صباحاً وظل أكثر من ساعة بينما كان الأطفال الصغار يصرخون

ناتئ إلى الجوانب السيئة ، والتي هي في معظمها خارجة على المنصوص عليه في اللائحة فنجد الضرب بلا سبب إلا التخويف .

وإجبار المتهمين على الاعتراف بالتهمة الموجهة إليهم . وهذا ما حدث لشرف، فعندما احتجز وأدخل إلى الضابط سمع صوتاً يقول له في أذنه: تكلم أحسن لك - وقبل أن يتمكن من الرد هوت يد على صدره فترنح من وقع الصفعة وكاد يقع على الأرض، ولكن مخبراً آخر تلقفه بين ذراعيه . وظلت الصفعات تنهال عليه كي يعترف، ولما لم يفعل ذلك سمع الضابط يقول لواحد من المخبرين: هات الجهاز . وظلوا يعذبونه حتى صرخ قائلاً: "أنا معترف بكل حاجة، أنا كنت هاوز أسرقه (أي الخواجة) ولما قاومني ضربته" . ثم فقد الوعي وبالبطبع كان هذا الاعتراف وراء قرار المحكمة بتمديد حبسه ٤٥ يوماً وإيداعه السجن . ولا تقتصر الصفحات على لحظة أخذ الاعتراف قصيراً بل تتعدى ذلك إلى معظم شئون الحياة في السجن: فالصفعات تقود النزلاء الجدد دائماً إلى عذابهم، والصفعة إشارة إلى الحراس بأن عملية التأديب والإصلاح قد بدأت . ولما كان الجنود هم كذلك من المستضعفين فإنهم معرضون للصفع تأديباً أو تسلياً .. ففي صفحة ٢٨ نقرأ على لسان الراوي: "وسمعت الضابط يهتف: يا عوض.. ثم يكرر : يا عوض يا وسخ، يا عوض يا زفت."

خوفاً من التأخر على الامتحان. وعندما خرج دبت بينهما مشاجرة، أدت إلى دخوله (أى العامل) السجن.

وهكذا تتضافر فى رواية "شرف" الحياة خارج السجن والحياة بداخله بهدف الكشف عن الظلم الذى تعاني منه الطبقات الفقيرة المسحوقة. وبالطبع فليس كل من يدخل السجن من هذا النوع، فهناك القتلة، وتجار المخدرات، والمرتشون والمزورون، ولصوص المال العام ممن كوثوا ثروات هائلة، وغيرهم. وكل هذا يؤكد ما ذكرته أنفاً من أن السجن فى هذه الرواية ما هو إلا شريحة من المجتمع، لها خصوصيتها، ومن ثم فإن رفع الظلم الواقع على السجناء لا يمكن أن يتأتى إلا بإصلاح المجتمع، وإصلاح النظامين الإقضى والتأديبى حتى لا يكون معظم نزلاء السجن من البرءاء أمثال شرف أو الذين دفعتهم ظروفهم القاهرة إلى ارتكاب الجريمة مثل العامل المذكور، أو الذين يعانون من حياة الزنانة وهم مازالوا قيد الاتهام .. إلخ. ولا شك إن هذا التحليل القصير لا يغنى البتة عن قراءة الرواية، لأن كل ما نفعله هنا هو الكشف عن العناصر الفاعلة فيها لا أكثر ولا أقل.

ومن الأشياء التى لها وقع خاص فى السجن العلاقات الحميمة التى تنشأ بين المساجين، على نحو ما رأينا بين شرف وعبد الفتاح، هناك كذلك التعاون الذى يحدث بينهم لإنجاز هذه المهمة أو تلك، واشتراكهم فى معظم

الأحيان فى الأكل الذى يأتى إليهم من خارج السجن خاصة إذا كانوا فى غير ملكى، والحكايات التى يتبادلونها فيما بينهم تزجية لوقت الفراغ أو نشدانا للسلى. ومن الأشياء التى تضفى على السجن جواً ينطوى على بعض المرح، بعيداً عن الأجواء الأخرى المقبضة، النشرة المسائية. ويتكفل بإلقائها شخص جهورى الصوت، يفاجئ جميع الزنازين بقوله: عنبر كله يسمع.. وعندما ينصت الجميع يعود ليقول: عنبر كله يسمع .. بعد مساء الخير على المساجين، وعلى حرس الليل.. النشرة يحنيكم ويقدم الوصف التفصيلي للخارجين بكرة.. ويصمت لحظة ثم يصبح فجأة: ردوا ورايا .. يا رب الخارجين بكرة يروحوا ما يرجعوا .. آمين.

ثم تتلى الأسماء، وإذا كانت هناك أشياء أخرى يتم الإعلان عنها، وبعد ذلك ينسحب النشرة لتعود الزنازين إلى ما كانت عليه.

الجماعات الإسلامية

لما كانت رواية "شرف" تبدو وكأنها سجل متكامل للحياة المعاصرة فى مصر فإنها لا بد أن تهتم بظاهرة بارزة على السطح وهى ظاهرة جماعات الإسلام السياسى الذين لم يخل منهم سجن من السجون فى السنوات الأخيرة. بل إن شرف فى بداية الرواية يتعرف على شخص موظف فى وزارة التربية والتعليم احتجز على سبيل

الأكل والشرب ، ودخول المسجد ، والخروج منه ، في كل حاجة .

ابن أحد الصحابة مات في دورة المياه فخاف أبوه إنه مش هيدخل الجنة لكن الفتى جاله في المنام وطعمانه أنه دخل الجنة لأنه لما دخل الحمام دخله على ترتيب حضرة النبي .

ومن مواعظه أيضاً : "ربنا خلق لنا فواصل الكوع لولاها كنت تيجي تاكل يقوم دراعك ياكل وش اللي جانبك" (انظر صفحتي ٧٦ و٧٧) .

ونلاقى في السجن كذلك الشيخ عصام وهو رجل عرف بكثرة انتقاله من جماعة إلى أخرى ، وعلى الرغم مما يمتلك من صفات حميدة فإنه ، بصفته من بنى البشر ، كانت له زوائله وعلى رأسها التدخين الذي تحرمة الجماعات بمختلف أسمائها واتجاهاتها .

وهناك أمير الجماعة وهو شاب في منتصف العقد الثالث من عمره ، غزير اللحية ، والشارب ، يادى العصبية ، يغطى رأسه بعمامة بيضاء غريبة الشكل ، تنعقد خلف رأسه ، ويتدلى طرفها فوق ظهره . وكان يعطى دروساً يختار لها عناوين محددة .

وكان المتحون يستطيعون في بعض الأحيان فرض رأيهم على السجن كله ، فقد حكى أبو السباع لشرف أن السجن كان به راديوهات ومسجلات في كل زنزانة تقريباً ، مملوكة لأشخاص ، وأربع تليفزيونات في كل عنبر ، لكن الإخوة المتحون اشتكوا من وصول الصوت إليهم ، لأنهم

الخطأ بسبب التشابه بين اسمه واسم أحد المتطرفين الهاربين (ص ٢٢) .. وبالطبع أخذ نصيبه من التعذيب ، ولم يصدقوه إلا بعد أن "أكل الطريحة" كما يقول ، أى بعد أن عرض على الجهاز المخصص لأخذ الاعترافات من المتهمين قسراً . وقد أمر القاضى بالإفراج عنه منذ ثلاثة أسابيع وهو ينتظر التنفيذ في أى لحظة . ولكن إجراءات الإفراج طويلة جداً ومؤلة ، وما إن إنتهى منها حتى انتهالت عليه التبريكات من الموظفين والحراس حتى نفد كل ما معه من مال . وتصادف أن جاء الباشكاتب يطلب الحلاوة ، وكان قد وصل إلى حالة من القرف فلعن أباً الباشكاتب وأبا الضابط وأبا الحكومة . وكانت النتيجة أن عملوا له "كعب داير" بمعنى أن يلب محافظات مصر كلها ليروا هل عندهم حاجة ضده أم لا قبل أن يتم الإفراج عنه .. وكل هذا بسبب التشابه بين اسمه واسم شخص هارب .

وتعرض رواية "شرف" نماذج شتى للمساجين السنية - كما تصفهم - ، من هؤلاء شخص يدعى الشيخ عبد الله كانت مواعظه تثير الضحك ، ولابد أنه أمى أعجيبته مهنة الوعظ ففرض نفسه على الناس دون أن يكون لديه أدنى استعداد لذلك . وهذا نموذج رأيناه كثيراً في الحياة الواقعية . وعندما كان الشيخ عبد الله يتكلم كان الجميع ينصتون إليه في احترام .

ومن مواعظه : "يجب أن يسير كل شىء في حياة البنى آدم على ترتيب حضرة النبي صلى الله عليه وسلم .. في

وتتضمن الأسئلة التالية:

- ١ - الآفات والسلوكيات الخاطئة التي تعتقد أنها موجودة بيننا.
 - ٢ - الموضوعات التربوية والسلوكيات المطلوبة.
 - ٣ - الموضوعات التي تقترح أن نتناولها خلال المواعظ والنشرات والأنشطة الأخرى.
 - ٤ - أسماء كتب الدقائق التي تملكها.
- إضافة إلى أسئلة أخرى يجيب عنها بنعم أو لا فقط.

وقد أعجب شرف بأشياء كثيرة في سلوكيات الملتهين مثل نظامهم الصارم المتمثل في الاستيقاظ لصلاة الفجر، ثم العودة للنوم حتى يحين موعد الخروج إلى دورة المياه، بعد ذلك التدريب على الكاراتية والكونغ فو، ثم المحاضرات الدينية وتحفيظ القرآن، وبقية الصلوات الخمس، إضافة إلى تكافلهم وتضامنهم وتعاونهم.. إلخ. ولكن شرف رأى كذلك بعض السلبيات في سلوكهم، مثل قرار الاتباع تغيير أمير الجماعة الذي ظهرت عليه أعراض الجنون بعد تعرضه لتعذيب وحش في أقبية وزارة الداخلية، كما أنه - أي شرف - رأى أحدهم ذات مرة يلتهم دجاجة بدلا من أن يحملها إلى زملائه ليتم توزيعها بالعدل، ومرة أخرى رأى أحدهم يحاول بالقوة أن يسبق الآخرين داخل دورة المياه. وقد أزن شرف بين الإيجابيات والسلبيات وكان على وشك كتابة المطلوب، لكنه استدعى فجأة من قبل الرائد "إدكو" الذي أخبره أن تصرفاته تحت المراقبة

لا يرغبون في سماع الأغاني، وقالوا إن التليفزيون ينشر الفسق. وقد خضع لهم المأمور قبعث بضابط ومعه عدة صناديق من الكرتون جمع فيها كافة الأجهزة الصوتية. ثم إنهم - أي الملتهين - أعلتوا العصيان ذات مرة وقاموا بمهاجمة زنازين الطابق وانهاوا على من فيها ضربا بالأسلحة البيضاء. المطاوي وقطع الأخشاب وحفريات المياه. وفي الحال وصلت قوات الأمن المركزي، ودارت معركة حامية بين السنية وهذه القوات أسفرت عن ثلاثة قتلى وحوالي مائة من الجرحى. ثم إن قادة السنية، بعد ذلك، نقلوا إلى عنبر التأديب ووضعوا في زنازين منزوعة البلاط، أغرقت بالمياه. أما الباقون فقد طبقت عليهم أقصى عقوبات التذكير. وأنا أذكر أنه منذ أعوام حدث تمرد في سجن ليان ظره تزممه أو قام به الإسلاميون. وهذا يدل على أن صنع الله إبراهيم لديه موهبة خاصة في توثيق الأحداث الجارية للاستفادة منها بعد ذلك في روايته، وهي موهبة ينطبق عليها المقولة المعروفة عن "السهل الممتنع"، والدليل على ذلك أنها خاصية صارت ملتصقة به لا يكاد يناعه فيها أحد.

أما عن موقف شرف من هذه الجماعات، فإننا نجد أن بعضهم بدأوا يخطبون وده أو يحاولون ضمه إليهم، وهو منهج متبع في تصرفات الجماعة. فقد قدم إليه الشيخ عصام ورقة استطلاع رجاه أن يجيب عليها، وهذه الورقة معدة من لجنة التزيينة

وحذرهم من الانضمام إلى الإرهابيين. قضيته الخاصة ومصالحة الآنية.

الشخصيات

شرف - كما رأينا - هو الشخصية الرئيسية في الرواية وهناك شخصيات أخرى تلعب أدواراً مهمة، ولكننا لن نستطيع التوقف عندها جميعاً، ومن ثم سوف نختار الشخصيات التي ارتبطت بعلاقات حميمة مع شرف، أو ذات الدور الأكثر بروزاً. من النوعية الأولى شخصية عبد الفتاح، وهو إنسان ريفي، متهم مثل شرف بتهمة نفوس (أي قتل أو شروع فيه)، وكان قد سافر مثل كثير من أقرانه إلى الخارج ثم عاد صفر اليدين. وقد توثقت علاقته مع شرف بصورة قوية حتى أنهما كانا يشعران أنهما ولداً معاً ولن يفترقا إلى الأبد، وكان شرف في بعض الأحيان ينتقل بإرادته إلى الزنزانة التي بها عبده (هكذا يسميه) ليبيت معه هناك. وقد أثارت علاقتهما الحميمة حسد الكثيرين حتى أن السجين المسمى "عزيزة" يسأل شرف ذات مرة: أمال فين الفردة بتاعتك؟ يقصد أنهما صاروا مثل فردتي حذاء لا ينفصلان أبداً.

ومن النوعية الأولى كذلك السجين المسمى سالم محمود سالم وله قصة طويلة نسبياً تسببت في اتجاهه نحو الإجرام (انظر هذه القصة في صفحة ٥٧ وما بعدها)، فقد كان هذا الرجل يقتل بلا سبب، ولأنه كان متقدماً في السن فقد كانت له خبرة في الحياة،

ولا ينسى المؤلف أن يسجل مطاردة الدولة لهذه الجماعات وخاصة في الصعيد (انظر ص ٢١٩). وهناك كذلك نشرة الأخبار الإسلامية التي كانت تستهل بأخبار اليوسنة والصومال، وتقدم تقارير لأوضاع الأراضي المحتلة في فلسطين وغيرها من موضوعات دولية، بعدها يتم الانتقال إلى الأخبار المحلية مثل مطاردة رجال الأمن للجماعة في الصعيد، وقرار وزارة الزراعة إزالة محصول قصب السكر على أن يستبدل به البنجر.. إلخ.. وتبدأ النشرة عادة بالعبارة المعروفة: "عنبر كله يسمع"، لكنها تختلف في معظم الأحيان عن النشرة العادية، ولذلك تبدأ بالجملة التالية: "بسم الله الرحمن الرحيم. الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر، والأزاق على الله، وحيث الفقر لا يأتي إلا لغيباب الإيمان، أيها المسلمون نقدم إليكم نشرتنا لأخبار المساء".

وهكذا نرى أن صنع الله إبراهيم يواجه الواقع الجارى بشجاعة الفكر، وفن الروائي، ورؤية المصلح، إنه نمط فذ من الروائيين المصريين الذين يحسون أن دورهم أسمى بكثير من مجرد الانتشار في الصحف والمجلات بوصفهم كتاباً. إن الدور الحقيقي للكاتب عند صنع الله هو أنه يحصل على عاتقه قضايا الملايين من الضعفاء والمقهورين الذين باتوا نهبا للضحايا والظلم في زمن انكفأ فيه كل فرد على

ويؤمن بأنه المهدي المنتظر الذي تحدثت عنه الأديان، وأنه سوف يحكم العالم في القريب ولم يكن الأمر هزلاً، فقد آمن به الكثيرون وعلى رأسهم دكتور في أصول الفقه بالأزهر، أخرج أولاده الأحد عشر من المدارس على أساس أنها مضیعة للوقت طالما أن زعيمه سيحكم العالم قبل أن تنتهي السنة الدراسية وكان المهدي يتدخل أحياناً في بعض المواقف الصعبة مثل ضیاع خاتم المأمور، إذ أنه عندما استفتى في ذلك طالع بجمع المجندين، ثم خطا نحوهم وأشار بحركة مسرحية إلى أحدهم قاصداً أنه السارق. وبالطبع كان لابد أن يأخذ المجند نصيبه من الصفع والركل حتى اعترف. وذات مرة أخبر المهدي الزملاء الناصريين أن عبد الناصر تمت إعادة تقويمه في البرزخ وتقرر ضمه إلى العناصر الخيرة وفي المقابل أماد الناصريون تقويم المهدي المنتظر واشتطوا في الأمر فامتوا به وبدعوا. ثم إنه وثق فيهم فأمر إليهم ببقية الرسالة قائلاً إنه في نهاية الشهر الهجري سينطلق موكب المهدي المنتظر من المنطقة المقدسة (أي السجن الذي تقدس بوجوده) بعد أن تنزل من السماء أربعة أسود تفتح الطريق أمامه، ودابة قادرة على التمييز بين المؤمن وغيره تهش للأول وتكشر للثاني. وتصادف أن التجأت إحدى القطط الضالة إلى الزنزانة في نفس اليوم فاعتقد الجميع أنها الدابة المقصودة وشرعوا يعاملونها بركة، بينما أخذ هو يردد لكل من يخاطبه في

ولهذا كان يتطوع أحياناً بتقديم التصانح إلى شرف مثل قوله: «المال الحلال ماعاد سهل زى زمان. مكسب الوقت كله حرام»، وقوله: «كل اللي أنت شايقهم دول سمك صغير. السمك الكبير ما يجيش هنا أبداً».

كما كانت له ومضات كلاسيكية بعضها كفيل بتنظيم علاقة الإنسان بالسلطة، والبعض الآخر كفيل بحل قضايا معقدة مثل الصراع العربي الإسرائيلي (أنظر هذه الومضات من ٥١٢).

ويلمخ الراوى إلى أن سالم محمود سالم كانت له نظرات خارجة تجاه شرف، الذي كان يعتبر بين المساجين حلوا لإهاب قض الصبأ، ولكن من الواضح أنه لم يصل أبداً إلى مبتغاه.

وكان شرف قد تعرض من قبل لاعتداء فاشل من قبل سجين نوبتجى يسمى بطشة، حتى أن أحد الضباط عندما استدعاه بعد ذلك قال له: أنت الولد بتاع بطشة!! لكن المؤلف، على أية حال، يلمح إلى هذه الأشياء أو يكتفى بها فقط، مجرد الإشارة إلى وضع موجود بالسجن، ويستوجب الحماية أحياناً لدرجة أن سالماً كان يبدو كثيراً وكأنه قد تطوع من ذات نفسه لحماية شرف من كل من تسول له نفسه شيئاً تجاهه.

أما النوعية الثانية فيمكن أن نختار من بينها شخصيتين هما المهدي المنتظر، والمأمور الجديد سيد الضروييش. فيما يتعلق بالأول نجد أنه يسمى بين المساجين عم حسين الكعكي، وكان متهماً في قضية إهانة أديان،



سيد الضرويش فور تخرجه من كلية الشرطة فى ليمان أبو زعبل، وبالتحديد فى سجن ملحق به يسمى "الأوردي"، كان الشيوعيون يتعرضون فيه للضرب يوميا كى يرددوا أغنية أم كلثوم الشهيرة «يا جمال يا جمال الوطنى». وكان سيد الضرويش ينفذ التعليمات التى ترد إليه بتفان وإخلاص، سواء من قبل مع الشيوعيين المخلصين أو بعد ذلك ذوى اللحى المؤمنين. ولكنه فى كلتا الحالتين كان يتعرض لغضب السلطة بسبب التفانى المذكور نفسه، وهو شئ لم يفهمه إذ كيف تعاقبه السلطة على تفانيه!! وقد نقل عندما كان برتبة ملازم أول إلى وظيفة مكتبية فى المقر الرئيسى للمصلحة إثر توفى أحد المعتقلين بسبب ضربية شوم محكمة، وقد ظل ينتقل بين مكاتب المصلحة لمدة عشرين سنة تقريبا، إلى أن مست الحاجة إلى خبراء فى تطبيق اللائحة فاستدعى لفرض الضبط والربط فى السجن بعد العرض الذى قدمه الدكتور رمزى بطرس نصيف فى ذكرى حرب أكتوبر. ومن أجل إحكام الضبط والربط شن الضرويش سلسلة من حملات التفتيش العشوائى، تسبقها معلومات محدودة من المرشدين، صادر فيها المنوعات التى صادفته، وعلى رأسها الشائى الذى عهد به إلى الضابط مرقص فهمى كى يبيعه سرا للمساجين من خلال شبكة المرشدين، ويشترك هؤلاء جميعا بما فيهم الضرويش نفسه فى اقتسام العائد الذى يأتى من بيع الشائى. وهذه، على

شئ: إن هى بابنى إلا مسألة أيام. وفى يوم أرسل المهدي بطريقته الخاصة رسالة إلى رئيس الجمهورية وصفه فيها بأنه من الأشخاص ذوى الأرواح الخيرة، وحذره أن يتعرض للفساد على أيدي أصحاب الأرواح الشريرة، وقال له إنه يستطيع أن يقدم له (أى للرئيس) الدليل على صدقه بأن يحل الألفاز الثلاثة التى حيرت العالم. وفى نهاية الخطاب ذكر للرئيس أن الله سيخرجه من السجن لمدة أربع وعشرين ساعة بكيفية لا يعلمها إلا هو سبحانه وتعالى - وكانت هذه النقطة الأخيرة هى أكثر النقاط إزعاجا للمسئولين فى السجن. وقد استدعى المهدي على عجل لقابلة البيروقراطية، وسأله لواء مباحث السجون:

- إيه ياعم حسين الى أنت يامته للرئيس؟

أجاب عم حسين على الفور: الرئيس رجل طيب وخير وأنا استخدمت حقى فى مخاطبته.

وسأله لواء المخابرات العامة: وإيه هيه به الألفاز التى حيرت العالم؟ أجب المهدي المنتظر:

- إنها ثلاثة ياسيادة اللواء: مثلث برمودا، وقارة الأطلنطيد المخبئية، وأصل موشيه ديان.

أما المأمور سيد الضرويش فلم يكن هذا لقبه الحقيقى، وإنما اكتسبه على مر السنوات الخمس والثلاثين التى قضاها فى خدمة مصلحة السجون. وبدا هذا اللقب مناسبا لوجهه المتجهم وجسمه البدين، وساقيه المقوسين قليلا وحركات ساعديه العشوائية. وقد عمل

أية حال، هي طبيعته الحياة في السجن!!

نأتى أخيراً إلى الشخصية التي تعد الثانية في الرواية، على الأقل من حيث حجم المساحة المخصصة لها، وهي شخصية الدكتور رمزي بطرس نصيف، التي تستحوذ كلية على القسم الثاني من الرواية (٢٢٠ صفحة)، إضافة إلى قيامها بالدور الأكثر أهمية في القسم الثالث (من صفحة ٥٩٩ حتى الآخر ص ٥٤٢)، وسوف نتناول القسمين المذكورين كلا على حدة.

ومع أن الدكتور رمزي يستحوذ على القسم الثاني، ويحتل الدور الأول في القسم الثالث، فإنه لعب كذلك دوراً في القسم الأول من خلال المناقشات التي كانت تجري بين السجناء وبعضهم كانوا مثله من ذوي الواجهة الاجتماعية كالسفير والمستر تامر، إضافة إلى السجناء الآخرين مثل شرف وعبد الفتاح .. إلخ.. ولم يكن الدكتور رمزي طبيباً، بل كان صيدلياً، ولهذا كانت مضداقيته أكبر - كما يقول الراوي - بسبب الجرائم التي لم يتمكن الصيدلة بعد من ارتكابها (ص ١٦٥) .. وكانت المناقشات بين هؤلاء النزلاء تتناول كل شيء: البنوك، والاقتصاد، ونتائج الخبرة الإسرائيلية في الزراعة، والبيروسول، وتأثيره على العصب البصري، وحجم التهريب من الضرائب.. إلخ، بل إن الدكتور رمزي دخل مع عبد الفتاح في مناقشة حامية حول السفر والأرض ونتائج ذلك. والدور الأكبر للدكتور رمزي في

الرواية يأتي - كما أسلفنا في القسم الثاني، بل إن هذا القسم يقتصر عليه كلية. فهو بدوره مقسم إلى ثلاثة أقسام: ١- أوراق رمزي بطرس نصيف (الفصل رقم ١٣ من ص ٢٢٩ إلى ٢٦٧) وهذه الأوراق عبارة عن قصاصات من صحف ومجلات حول ظواهر الفساد، والشركات الاحتكارية الكبرى التي يحرص الدكتور رمزي على تسجيل أسمائها، ومحاولات الدول الاستعمارية فرض سيطرتها على دول العالم الثالث، وغيرها وهذه القصاصات لها دلالات مهمة، ولها أهداف من بينها الكشف عن صور الفساد، وأوجه الخلل في المجتمع. ولنأخذ، كمثالين فقط اثنتين من هذه القصاصات: أولاهما قصاصة من صحيفة مصرية بعنوان نهب ٢٢ مليون دولار، تقول: «اجبرت الجهات القانونية والرقابية رئيس شركة قابضة على رد مبالغ تتجاوز ٢٢ مليون دولار حصل عليها بالتعاون مع وكيل أول وزارة ورؤساء عدد من الشركات الأخرى من خلال عملية خصخصة وتقييم ١٩ شركة. وقد تبين أن ثروته تجاوزت ٦٠ مليون دولار. والثانية إعلان نصه: «اضمن المستقبل لطفلك: مدرسة ليدرز للغات، لأول مرة في مصر نظام التعليم الأمريكي بثلاث لغات: الإنجليزية والفرنسية والألمانية إلى جانب العربية. إشراف دولي، نموذج حي لأنشطة الحياة المختلفة لتدريب الطفل عليها.. إلخ». والتنوع في القصاصات يمنحها شمولية لأنها بذلك

ومن خلال موقعه هناك استطاع أن يسجل صور الاحتكار الذي تمارسه الشركات الكبرى في دول العالم الثالث، حيث يمكن أن يوزعوا فيه مالا يصلح للاستخدام الأدنى في العالم الأول. وبعد أن عاد الدكتور رمزي إلى مصر لاحظ التغير الشديد الذي حدث في البلد، وسجله (أنظر ص ٢١٥ وما بعدها). ومما قاله في ذلك: «سمعت من قبل الكثير عن نتائج الانفتاح.. ثم أنا قادم من بلد عالم ثالث لا يختلف كثيرا عن مصر، ومع ذلك هالتي صور الفساد والضياع وانتشار المخدرات.. إلخ وبعد أسبوع من وصولي إلى مصر طالعت في صفحة الوفيات نعي نسيم غبريال .. فوجئت بالمربعات التي أفردت له على عدة صفحات وعدة أيام، والأوصاف التي أسبغت على تاجر الشنطة ومهرب العملة السابق وأقلمها: رجل الأعمال والصناعة، ابن مصر فخر كل مصري، فقيد الوطن. لكن المفاجأة الكبرى تمثلت في حجم نشاطه، والشركات والمؤسسات التي يرأسها أو يتولى رئاستها إخوته وأقاربه.. إلخ».

وهكذا تأتي هذه الأوراق، هي الأخرى، لتضيف أبعادا أخرى مهمة لرواية "شرف" إنها نوع من السرد يأخذ شكل السيرة الذاتية، وهذا الشكل - كما هو معروف - لا يجادل أحد في أنه نوع من أنواع الرواية، وقد خصص له كثير من النقاد كتباً كاملة مثل المرحوم الدكتور عبد المحسن طه بدر. ولهذا فإنني أتعجب من محاولة البعض اتهام صنع الله إبراهيم بأنه

تقدم رؤية بانورامية للأوضاع بصفة عامة، والتداخل فيما بينها، والهدف الأخير المطلوب تحقيقه على المدى القصير أو الطويل. وبهذا يكون الدكتور رمزي نموذجاً للمثقف الشريف الغيور على حاضر أمته ومستقبلها، فالنهب الذي تتعرض له البلد على أيدي رؤساء الأجهزة والمصالح والشركات وغيرهم لا يختلف عن السياسة التعليمية التي زحزحت اللغة العربية (لغة البلد) لتحل مكانها مكاناً آخر في قائمة تسبقها فيها اللغات الأجنبية، وكل هذا يمضي في خط واحد مع الأهداف التي تعمل لها الشركات الاحتكارية الكبرى.. إلخ. وهذه القصص أو الوثائق داخلية تعمق في البناء الروائي عند صنع الله إبراهيم، ولها دور شديد الأهمية في إنتاج الدلالة الكلية للنص، الذي ذكرنا. من قبل أنه اتسع ليشمل كل نواحي الحياة أو قل إنه ملحمة الحياة المعاصرة في مصر.

وأنا بوصفي قارئاً أحس أن النص كان سينقصفه الكثير لو لم توجد فيه هذه الأوراق.

٢- ويشتمل القسم الثاني أيضاً من الرواية على أوراق أخرى لرمزي بطرس نصيف عبارة عن «مسودة لمذكرة الدفاع» (وتقع في الفصل رقم ١٤ من صفحة ٢٦٨ حتى صفحة ٢٣٦) وهذه الأوراق تبعد سيرة ذاتية، إذ عمل الدكتور رمزي مندوباً لشركة كوش السويسرية للأدوية في بلدان مختلفة من العالم من بينها المكسيك.

يثقل روايته بأوراق يمكن الاستغناء عنها!!! لقد رأينا في القصصات السابقة كيف لا يمكن الاستغناء عنها إلا بالاخلال بالعمل كله، والآن نضيف أن هذه الأوراق التي تشبه السيرة الذاتية مهمة جدا لإبراز الجانب الشمولي للعمل، ومنح الرواية صفة الأعمال الإبداعية الكبرى أو الملحمة.

٢- هناك أيضا في القسم الثاني عرض العرائس الذي أقيم بمناسبة ذكرى الانتصار العظيم في حرب أكتوبر ١٩٧٣، وقد أعده وأخرجه الدكتور رمزي بطرس نصيف (الفصل رقم ١٥، من صفحة ٣٣٧ حتى صفحة ٤٥٧). وهذا العرض - كما أسلفنا - يقوم على السرد الحوارى، وهو سرد يختلف عن الحوار المسرحى بمفهوميته الاصطلاحى، لأن الحوار هنا يهتم أول ما يهتم بتوضيح الحقائق، لا بالدراما، ولهذا أسميناه «السرد الحوارى» لأنه نوع من الحوار القريب من السرد أو قل إنه سرد يأخذ شكل الحوار الطويل. وقد رصدنا بعضا من المضامين المطروحة في هذا الحوار في النقاط التالية:

١- الوحدة الوطنية التي تجلت في أبرز صورها عندما هبت ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال الإنجليزي، وكيف كان المسلمون والمسيحيون يرفعون معا شعارى الهلال والصليب.

٢- الاستشهاد فى الحروب الأربعة ضد إسرائيل والتضحيات الكبيرة.

٣- الأسرى الذين خفروا قبورهم بأيديهم بأمر إسرائيليين وكيف

تناسيناهم.

٤- معوقون من جراء الحرب يقدمون أنفسهم.

٥- مكافآت الدولة لهؤلاء المعوقين، وكيف تقاضى أحدهم ١٨٠٠ جنيه وعشرين قرشا أنفقها على علاج أمه من الصدمة.

٦- جماعة المتفرجين الذين دفعوا ثمن أسلحة الحرب، لكنهم لم يعرفوا الحياة الكريمة.

٧- القروض الأجنبية وطريقة توزيعها.

٨- العرائس الإسرائيلية ورأيها المعلن من أن الأسهل بالنسبة لنا هو أن يحارب بعضنا بعضا.

٩- السلام الذى يجرى الآن بشروط المنتصر المتفطرس المؤيد من القوى الكبرى.

١٠- المشروع الصهيونى ومخطط تحقيقه.

١١- التزام أمريكا بأمن إسرائيل.

١٢- كيف يصدرون إلينا المبيدات المحظور استخدامها.

١٤- هنرى كيسنجر والدور الذى قام به فى منطقة الشرق الأوسط.

١٥- العرب وكيف يصدقون أن أمريكا يمكن أن تكون حكما عادلا بينهم وبين إسرائيل.

١٦- دور دافيد روكفلر فى المنطقة.

١٧- عروس أمريكية تقول: ضربة القرن الحقيقية هى ما حصل فى الخليج.

١٨- القوات الأجنبية فى المنطقة ونتائج ذلك.

١٩- الأموال العربية فى البنوك

الأجنبية.

٢٠- مقدار الأموال المصرية الموجودة

بالخارج.

٢١- توزيع الثروة في مصر، وكيف
صعدت طبقة الأثرياء الجدد.

٢٢- حالات التعذيب في السجون.

٢٣- شركات توظيف الأموال

٢٤- البنك الدولي ووصايته على
اقتصاد البلاد البائسة.

٢٥- أثمان الشركات المعروضة
للخصخصة وأسمائها.

٢٦- متفرج يمرض صور حياتنا
اليومية، وكلها تدل على أننا نعيش
حياة أجنبية في أوطاننا: فالواحد منا
يستيقظ في الصباح على منبه ياباني،
ويغسل وجهه بصابون فرنسي .. إلخ

٢٧- في أوروبا كيف تسحق الفواكه
والخضروات بالجرارات بينما الناس
يموتون جوعاً في دول العالم الثالث.

٢٨- النسب التي يستهلكها
الأمريكيون من الإنتاج العالمي.

كل هذه الموضوعات وكثير غيرها
مطروح في هذا العرض، وتلعب دوراً
مهماً في تعميق وإبراز القضايا التي
تفجرها هذه الرواية/ الملحة ولا
ينسى أحد المتفرجين في العرض
المذكور أن يوجه للمثقفين الكلمات
التالية، التي نقطع جزدانها ونحيل
القارئ إليها في صفحة ٤٤٩ وما بعدها.

إنه يقول لهم: «جئتم من أسفل الدرك
، بعلش لا يرتوى للنعيم والسلطة.
تقربتم من الحكام، بمسح الجوخ
والقواعد أو النسب، بكتابة التقارير،
وشهادات الدكتوراه، التحليلات
الإشكالية والشكلانية.. وتنقلتم على

أبواب السفارات: الليبية والعراقية،
وعندما تحول الميزان الكويتية
والسعودية، مروراً بمنظمة التحرير..
إلخ

وفي القسم الثالث والأخير من
الرواية يأخذ الدكتور رمزي هيئة
المصلح المحذر، الذي يطل من آن لآخر
لتنبيه الناس إلى ما يترصدهم.
ونجده في بداية هذا القسم يوجه
أنظار السجّاء إلى عدم قيام
المسؤولين بتطبيق لائحة السجون،
وبها مواد كثيرة لصالحهم، يعتمد
الضباط والجراس عدم تطبيقها، لأن
معنى ذلك حرمانهم من منافع كثيرة
يحصلون عليها. ثم إن الدكتور رمزي
- كما ذكرنا ذلك آنفاً- قرر أن يعطى
للجميع القدوة فأعلن في اليوم التالي
الإضراب عن الطعام إلى أن يتم
تطبيق اللائحة والدستور.

وعلى امتداد هذا القسم يظهر
الدكتور رمزي ليوجه نصائحه وهذه
النصائح كثيرة وتشمل كل مجالات
الحياة، وبالطبع لن نستطيع أن نشير
إليها جميعاً، ومن ثم نكتفي بأخذ
مثالين غير كاملين منها. فذات مرة
استشاط الدكتور غضباً من السخرية
التي أبداهها الواقفون أمامه على أثر
انتهائه من خطبة طويلة، فقال لهم: يا
حيوانات، يا مساكين!

لنفعم نصيبكم من الأموال الهائلة
التي تنفقها الدولة على تعليم
وتدريب أطباء يستنزفونكم
ويعاملونكم معاملة الحيوانات.. إلخ.
ومن أقواله أيضاً: «اعتمدوا على
تراث الآباء والأجداد، بدلاً من الكولا

العمل الفذ أن يطوع الأسلوب الساخر
لكتابة رواية من ٥٤٢ صفحة.

الأسلوب الساخر له مجموعة من
الخصائص من أهمها أنه يبتعد قدر
الإمكان عن التقرير، ويواجه الحقائق
بطريقة غير مباشرة، ويجعل القارئ
يكشف بنفسه المغزى، أى أنه يدور
حول الشيء دون أن يحدده أو يعينه
وهذه - فى رأى - أفضل طريقة
لكتابة رواية. وقد نجح صنع الله
إبراهيم فى فى التخلّى عن أى أفكار
مسيقة، أو أى آراء يمكن أن يعتنقها
الكاتب، وقدم لنا بذلك عملاً لا يشبه
إلا الحياة فى خصوصيتها، وتنوعها،
واضطرابها، وميلها ذات اليمين وذات
اليسار، واشتمالها على أنماط مختلفة
من البشر، منهم من يفهم الأوضاع حق
الفهم مثل الدكتور رمزى، ومن لديه
الأهلية لتصديق أى كلام حتى ولو كان
صادراً عن عم حسين الكعكى الملقب
بالمهدي المنتظر، ومنهم من تتشكل
حياته وفقاً لطبيعة الظروف والأوضاع
التي يتعرض لها مثل شرف وأبناء
جيله.. إلخ. ومن الناس أيضاً من هو
ميل بطبعه إلى الخير، أو من هو نهب
للشر بكل صنوفه وألوانه.. إلخ، وبهذا
يعرض علينا المؤلف خلايا بشرية
حية، تنعكس عليها كل الأوضاع الجارية
فى المجتمع، ولما كانت المسألة تحتاج
إلى أن يتم عرض كل ذلك فى حيادية
مطلقة، وكانت معظم الأمور خارجة
عن السياق الطبيعى والمألوف للأشياء
لجأ الكاتب إلى الأسلوب الساخر لأنه
أفضل الأساليب فى تناول هذه

اشربوا العرقسوس والقصب
والينشون والحلبة والكركدية، كلها
مشروبات صحية ومفيدة. لا تأكلوا
الهامبورجر لأنه قد يسممكم.. ولا
تتناولوا أدوية السعال التى أغرقكم
بها.. قليل من مغلى لبان الذكر يقضى
على أقوى كحة.. إلخ. والحق أن نصائح
الدكتور رمزى وتعليماته طافت فى كل
اتجاه، فلم تترك شيئاً إلا أوضحت
خطره ونبهت إليه، وكأن هذا الرجل
جهاز كمبيوتر سجل عليه كل ما يعانى
منه المقهورون والمستغلون (يفتح
الغين) من أبناء الشعب، وهم يمثلون
الغالبية العظمى، التى صار أساس
التعامل معها قائماً على الاستغلال بلا
وازع أو رادع. وهكذا نرى مسدى
الخطورة والأهمية التى انطوى عليها
دور الدكتور رمزى لدرجة أنى أحيانا
أميل إلى اعتباره «الشخصية الأولى
فى الرواية» وعلى أية حال فإنه
وشرف يتقاسمان الأدوار، حيث نجد
شرف يحكى لنا ملحمة الحياة داخل
السجن، على حين يكون الدور
الرئيسى للدكتور رمزى هو حكاية
ملحمة الحياة خارجه. وبهذا يتلاقى
الداخل مع الخارج فى عمل فنى راق،
تم الإعداد له بصير، وحج، وتفان،
ورغبة قوية وواضحة فى الكشف عن
المأسى التى يتعرض لها الضعفاء
والمقهورون - وما أكثرهم - فى زماننا
الحاضر. ومن ثم يثبت صنع الله دائماً
أنه رواى هذه المرحلة بامتياز.

الأسلوب واللغة

استطاع صنع الله إبراهيم فى هذا

بقوله: «وعلى أية حال فقد نجحت الفئتان فيما فشلت في تحقيقه كافة الأحزاب السياسية في مصر» أي أن هاتين الفئتين بلباسهما غير المحتشم قد جذبتا أنظار الناس وهو أمر لا تستطيع الأحزاب. وهذه الفقرة القصيرة الساخرة أغنت المؤلف عن أن يدلي بأى رأى في هذا الشأن. وفي صفحة ١٥ يقول لنا الراوى إن التاكسى قد توقف به ومعه صاحبه الخواجه أمام منزل من الأربعينيات (تحيط به حديقة وبضلع أشجار) يتصدره بواب من التسعينيات (يجمع بين مهنتى الحراسة والقوادة) قادهما إلى مصعد حدائى (بلا ياب وبأش. واحد من العهد الغابر عبارة عن امرأة عريضة حال لعانها). ومن الواضح أن هذه الفقرة تنقل إلينا فى إيجاز وقوة الأوضاع الحقيقية لأشياء تتخفى خلف مظهر براق، أو الوضع الحقيقى لظاهرة ما فى هذه اللحظة أو تلك. وفى صفحة ٩٨ يكشف الراوى عن إحدى المفارقات فى لحظة بحث قضايا المتهمين قائلا: «الدولة المتهمه بالتراخي والرخاوة أبدت درجة عالية من سرعة الأداء، بواسطة ممثلها الذى تصدر القاعة، فتتابعت القضايا فى سرعة البرق، لدرجة أن عم فوزى لم يدرك أن قضيته نظرت إلا عندما ما سمع نبا التأجيل فى نهاية الجلسة.. إلخ» وقد يلجأ الراوى إلى تشبيهه من النوع التالي: «الخطوات القليلة التى قطعها أشرف برفقه حارسه كانت مصحوبة بموسيقى من النوع الذى رافق جنرالات إسرائيل وهم يجتاحون

الظواهر، والكشف عن أنظمتها ونتائجها.

ولعل القارئ قد اكتشف فيما سبق، خاصة خلال تناولنا للشخصيات، كيف عرض لها المؤلف بطرق ساخرة، وعلى سبيل المثال موقف المهدي المنتظر من عبد الناصر. وموقف الناصريين، فى المقابل، من المهدي المنتظر. بل إن الراوى كثيرا ما يربط بين موقف معين وبين الرؤية التى كانت لدى شخصية مشهورة، نقرأ مثلا فى صفحة ٥١٣: «الدرس الثانى كان كفيلا بإثارة غضب الرئيس الراحل أنور السادات لأنه يتلخص فى تغذية الحقد: فالحقد الصافى الخالص يمكن الإنسان من الصبر والتحمل والصمود لسنوات.. إلخ».

ويدخل الأسلوب الساخر فى كل شئ تقريباً: من سرد الوقائع، إلى قص نتف من حياة الشخصيات، إلى المواقف الكثيرة المؤلة أو المضحكة التى يتعرضون لها، إلى الحوار فيما بينهم، إلى اللغة التى استخدم فيها ببراعة مانسميه بجمالية القبح، إلى الوصف، والتلميحات ذات الدلالة، وغير ذلك. والتلميحات تتوالى على امتداد الرواية ولا تخفى دلالتها على القارئ الفطن. ومن الأنفصل أن نتوقف عند أمثلة فيها لأن دورها مهم أيضاً فى الكشف عن الدلالة الكلية للنص:

فى صفحة ١١ يصف الراوى شائحتين أجنبيتين ثم يختم الوصف

لصالح إسرائيل، ثالثهم اسمه يوسف ليفى (وهو الإسرائيلي الوحيد والممتحن الوحيد بينهم). ولم يكن هذا الإسرائيلي يشك فى قرب الإفراج عنه بعد أن رأى بنفسه كيف أدانت المحكمة زميله "مصراتي" فقبول أمامها، ثم أفرجت عنه السلطات (مع ابنته) وسلمته لأهله معززا مكروا.

وكان يوسف ليفى يعيش فى عالم خاص به - هكذا يقول الراوي - يتمحور بين صميفتين يوميتين هما: «الجمهورية» ليتابع قضايا الدعارة التى تخصصت فى نشرها بالتفصيل .. إلخ، والثانية التى كان يتابعها بانتظام هى جريدة "الأهرام" ليبرهن على عبثية الوجود، إذ أن ما فعله فى خدمة إسرائيل (واستحق عليه الإعدام) لا يساوى شيئا إلى جانب ما يؤديه لها صاحب العمود اليومى الصغير فى جريدة مصر الأولى.

وتمتد السخرية لتطول الجوانب الفكرية. وقد رأينا من قبل وصف المصعد بأنه حدثى، بلا باب وبأثر واحد من العهد الفابر عبارة عن مرآة عريضة حال لمعانها.. أليست هذه بالفعل هى حدثتنا أو حدثنا العالم الثالث التى كتب عنها منذ سنوات طويلة المفكر المكسيكى أو كتابيويبات يقول: «فى بلادنا يتعايش الحمار والطائرة، والأميون وشعراء الطليعة والأكواخ ومصانع الصلب. وكل هذه التناقضات تنفضى إلى تناقض واحد هو أن مؤسساتنا ييمقراطية، لكن الواقع الفعلى المستشرى فى كل مكان

الأراضى العربية» (ص ١٢٨). وفى صفحة ١٥٩ يقول لنا الراوي: «إذا كان شرف موجودا بجسده بين جدران الزنزانة الأربعة، فإن روحه كانت ترفرف فى الخارج طوال الوقت، ليلا ونهارا، فهو من سلالة شعب عظيم فضل دائما أن يكون مستعبدا كى لا يحرم من عشق الحرية والتطلع إليها». والجملة - كما هو واضح - تنطوى على عدد من المفارقات ونحن نعلم أن السخرية تقوم عادة على المفارقة. وفى صفحة ١٦٩ نقرأ عن نتائج الخبرة الإسرائيلية فى الزراعة: «خيار بطعم البلاستيك، وفراولة بطعم اللفت، وتفاح بطعم قشر البطيخ، وخوخ مفعوله أقوى من الحقنة الشرجية، وبيض بلا طعم، ونحل بلا عسل». وقد حكى الشيخ عصام ذات مرة أمام حلقة متزايدة من المستمعين أن إقالة مدير الليمان كانت بسبب سنية الرقاصة، وبعد أن حكى الحكاية استنخلص النتيجة التى أمن عليها الجميع وهى «أن الرقاصات هم اللى يبحكموا البلد» (ص ٢٠٧).

وقد تجمع العبارة بين التلميح الدال وبين الإيحاء بأشياء أخرى مثلما نقرأ على لسان الراوى فى صفحة ٢١٤: «طبقا للتقليد المصري، لم تستمر انتفاضة إيكو طويلا، إذ وصلت سيارات الأمن المركزى العملاقة، تقل مئات من الجنود المصابين بالأنيميا، والضباط السمان المقتولى العضلات بينادقهم ورشاشاتهم». وفى صفحة ٥٥ يقدم لنا الراوى ثلاثة جواسيس

شرف بطل الرواية، وتارة أخرى يأتي على لسان الشخص الثالث الذي هو المؤلف أو أي شخصية أخرى من شخصيات الرواية ويبدو أن المؤلف ترك تيار السرد يتدفق كالماء في جريانه واستعداده للتفرق في شعب وقنوات . وكان لهذا أثر في منح الرواية جواً من التنوع والتلاحم في وقت واحد.

ولما كان شرف مولعا بحفظ الماركات الأجنبية، وكان مثل كل الأجيال الجديدة من المصريين- كما أسلفنا- يجيد اللغة الإنجليزية أكثر من العربية، فقد ترددت على طول الزوايا كلمات أجنبية كثيرة حتى في سياق السرد العادي مثل : «كان تدبر الأوبشنز التي أتيت له قد أرهاقه» والأوبشنز يعنى الاختيار، ولكن الكلمات الأجنبية الأكثر دورانا في الرواية هي أسماء الماركات، ولنقرأ على سبيل المثال جزءا من أحد أحلام شرف: «فرش الشقة كلها بالموكيت الأحمر، وجهازها من جمعه: مكنسة "ناشيونال" وجهاز تكييف سبيليت "باور" وزود المطبخ الواسع بثلاجة جنرال اليكتريك بيايبن، وحوض ستانلى ستيل، وغسالة أطباق "بوش" وميكروويف، وبوتاجاز "ماجيك شيف" بخمس شعلات، وكوتشن ماشين "مولينكس" وشفاط "توشيبا"... إلخ (ص ٦٦). والحق أن الفقرات التي من هذا النوع تكثر جدا في الرواية لدرجة أن الواحدة منها قد تأخذ صفحة أو أكثر . ولكل هذا دلالات مهمة

هو الدكتاتورية. إن واقعنا السياسى يلخص الحداثة المتناقضة لأمريكا اللاتينية» (٣) وإذا كان هذا هو حال الحداثة في أمريكا اللاتينية فما بالك بحداثة العالم العربى!! إنها حقا حداثة بلا باب وبأثر حال لونه من عهد غابر . أما مصطلح "اللسانيات" فقد استخدمه المؤلف على طول الرواية للإشارة إلى الأحاديث التى تدور بين السجّناء، مثل قوله: «لم يكن سالم يشارك فى اللسانيات إلا نادرا»، أو قوله عن شخص آخر «لكنه كان مغرما باللسانيات التى أدت إلى وقوعه والحكم عليه بخمسة عشر عاما. وخلال وجوده فى السجن وزطته اللسانيات مرة أخرى... إلخ» وتتضافر مثل هذه الأقوال مع ما جاء فى خطاب الدكتور رمزى بطرس نصيف للمثقفين بأنهم شغلوا أنفسهم بالتحليلات الإشكالية والشكلائية لتدل على النفور من هذه التوجهات التى جعلت مطالعة الثقافة صعبة حتى على المثقفين أنفسهم فما بالك بشعب معظمه من الأميين، سواء كانوا ممن لا يقرأون ولا يكتبون أو كانوا يدخلون ضمن ما يسمى بامية المتعلمين. وكالعادة فى هذه الرواية استخدم المؤلف أسلوبه الساخر للكشف عن أبعاد المشكلة: فالمثقفون فى الخارج يكتبون فى اللسانيات، والسجّناء فى اللىمان يشاركون أو لا يشاركون فى اللسانيات.

وفيما يتعلق بطريقة السرد نجد المؤلف ينوع بين نمطين فتارة يأتى السرد على لسان الشخص الأول وهو

مأسوي ومضحك في آن. ولنقرأ الحوار التالي بين شرف وسالم محمود سالم (ص ٥٢١):

قلت: ياريت النبطشى يحطلنا كرتونة أو أى حاجة فى الشباك الـ جنبى. سمعنى وهو منكمش أسفل أغطيته فاعتدل جالسا وسعل بشدة. صوب بصقة تابعتها فى قلق حتى استقرت فى دلو البول بجوارى. قال: لو غطينا الشايك حنتخفق من النفس والزراط.

بل أن الراوى قد يصف أحيانا مشهدا للبول أو للمراحيض أو وضع النزلاء فى حالة نومهم والريح (التي يسميها بأسمائها) تخرج من بطونهم، وكل هذا يذكرنا بما نجده فى روايات جارشيا ماركيز وخاصة روايته الأخيرة «عن الحب وشياطين أخرى». ويبدو أن الكتاب فى العقود الأخيرة قد رأوا أنه لا داعى للتغطية على واقع الإنسان الفسيولوجى طالما أن واقعه فى الحياة العادية ليس خيرا من ذلك. ثم إنه إذا كان المساجين يأكلون وينامون بجوار دلو البول، ويتبول أهدم فى الدلو أمام زملائه فما الدامى لتزويق الأنشطة الأخرى؟!

ولعله من المفيد أن نقطع، فى هذه السطور الأخيرة، فقرة طويلة نسبيا نتعرف، من خلالها على طبيعة اللغة المستخدمة وواقع الحياة داخل الزنزانة. نقرأ على لسان الشخص الثالث: «كان تدبر الأوبشتر التي

هى: شيوع هذه المنتجات فى بلادنا، وكلها منتجات أجنبية ورت إلينا للاستهلاك فقط، انتشار التعليم بلغات أخرى غير العربية، حتى بدت لغتنا وكأنها غريبة وسط أهلها، تعلقنا السطحى بظواهر الأشياء وبعدنا عن الجوهر الذى هو الأساس. ثم إننا لكى نسوق أى شيء الآن أصبحنا نختر له اسما أجنبيا حتى الشركات أصبح يطلق عليها استاركو، ومصمتكو.. إلخ، بل إن المحلات التى تبيع ملابس المحجبات تسمى «شوبنج سنتر». ومن ثم فليس غريبا أن يعكس صنع الله إبراهيم فى هذه الرواية هذا الوضع الشاذ، الذى جعل أصحاب اللغة ينفون من استخدامها أو يخافون على مصالحهم أن تتوقف بسببها. ألسنا جميعا داخلين فى معمة النظام العالمى الجديد!!

ويستخدم صنع الله إبراهيم فى هذه الرواية بشكل مكثف ما يسميه أدباء أمريكا اللاتينية «جمالية القبح»، واللفة فى هذا التوجه تعبر عن الواقع بلا تزويق أو مواربة، وأحيانا تأتى ممزوجة بالسخرية على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية: «تولت دموعهم حسن إلى نهنيات سمحت له بالتقاط أنفاس السيجارة والتعيير عن نفسه: فهو يمارس مهنة الخراء منذ ٢٤ سنة ومع ذلك لم يتجاوز مرتبه ٩٢ جنيه» (ص ١٠٢). وكان يمكن للراوى أن يقول: فهو يمارس مهنة العمل فى المصرف الصحى.. إلخ ولكنه أثر استخدام المفردة المبتذلة للتعيير عن واقع

داخل الزنزانة منعكسا على صفحة اللغة، فالسجناء نائمون شبه ملتصقين، ودلو البول يفيض عليهم بأخثرته العظيمة، والأصوات خارجة من الفتحات.. إلخ. وهكذا نجد هذه اللغة تتلاقى مع الواقع الذي عاشه شرف مع غيره من النزلاء. وإذا كنا نعرف منذ الفصل رقم ١ أنه دخل السجن بذنب لم يتسبب في ارتكابه، وأنه بعد ذلك اضطر أن يعترف بهذا الذنب تخلصا من التعذيب فإننا ندرك مدى الظلم الواقع على الطبقات الفقيرة المطحونة. وقد نجح صنع الله إبراهيم في أن ينقل هذه القضية إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير، أي إلى الوضع الداخلي برمته، وهصلته بالأوضاع العالمية، ومن ثم استحققت هذه الرواية أن توصف بأنها ملحمة الحياة المعاصرة.

هوامش

- (١) انظر د. حميد الحمداوي، بنية النص السري من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الثانية ١٩٩٣ ص ٤٦.
- (٢) نقلا عن الموجه السابق، ص ٧٨.
- (٣) انظر ترجمتنا لكتاب «زمن الغيوم» Tiempo Nublado مختارات الحرية، القاهرة ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.

أتيحت له (أي لشرف) قد أرهقه، فراح مرة واحدة في نوم عميق استيقظ منه مفزوعا على ساق صبرى فوق فخذه. هذا روعه قليلا عندما استمع إلى شخير جاره المتواصل، فزاح الساق وابتعد عن صاحبها قدر الإمكان حتى التضيق بدلو البول تماما وغرق في راحة متعددة الأبعاد كونتها الأحذية المحيطة برأسه ونتائج تضرر كل من الأطعمة في البطون والإفرازات في الدلو. استسلم لغفو متقطع تسلى خلاله بالإنصات إلى النشرة الأخيرة ذات البناء الأوبرالى المؤلف من شخير (تمسك بطشة بقيادته وهو نائم)، يتردد بين العويل والحشرجة (حسب نوع الصور المصاحبة)، تعترضه إيقاعات من زرطانات متباينة الشدة (حسب نوع الطعام الذي انتجها، متزجة بنداءات حراس السور الخارجين.. إلخ) (ص ٦٨). فهذه الفقرة - كما هو واضح - تصلح للتمثيل لكل العناصر التي تكلمنا عنها من قبل فيما يتصل باللغة والأسلوب: استخدام مفردة أجنبية في سياق السرد، التعبير عن الأشياء على نحو ما تحدث في الواقع بدون تزويق أو تحسين، وهو ما يسمى «جمالية القبح»، الربط بين الخارج والداخل وذلك أن الشخير يأتي حسب الحالة الداخلية أي حالة الحلم الذي تعيشه الشخصية في المنام والصور التي تعرض لها، وكذلك الزرطانات تأتي حسب نوع الطعام الموجود بالبطن.

إضافة إلى ذلك نجد واقع الحياة



عيون ضيقة على مشاهد واسعة

حلمى سالم

يا يوسف شاهين صباح الخير

تستطيع أن تربط بين أفلامه وبين حياته، أو بين تطور سيرة حياة أفلامه وبين تطور سيرة حياته الذاتية: فالمرحلة الأولى من أفلامه (شأن حياته) سادتها النزعة الرومانسية العاطفية أو الاجتماعية، وهى التى تبدأ بفيلم «بابا أمين» وتنتهى بما قبل فيلم «الناصر صلاح الدين». والمرحلة الثانية من أفلامه (شأن تطور وعيه الفكرى) هى التى سادتها النزعة الواقعية، الاجتماعية، أو التاريخية أو الوطنية: صلاح الدين، الأرض، العصفور، عودة الابن الضال. ثم المرحلة الأخيرة التى سادتها نزعة

يوسف، جو، الأستاذ. هكذا يطلق عليه محبوبه ومريدوه وتلاميذه من الفنانين والفنانات، من أعمار مختلفة. يوسف شاهين، الذى قال - وهو يتسلم الجائزة الخاصة لمهرجان «كان» فى دورته الخمسين، على مجمل أعماله السينمائية - إن هذه الدقائق الثلاث تستحق ثلاثة أعمار على عمره! يوسف شاهين، المخرج العربى الذى

الشهيرة، ومثل كافافيس الذى عاش بها ومات، ومثل إدوار الخراط الذى تجرى معظم رواياته على أرضها وفى طرقاتها المنحدرة إلى أسفل.

يوسف، جوى، الأستاذ. الرجل الذى بكت إيزابيل أدجاني - رئيسة لجنة تحكم «كان» - حيث غلبها وجدان الأصل الجزائى، عندما تم إعلان فوزه بجائزة اليوبيل الذهبى، هو نفسه الرجل الذى ينتظره كثيرون ليرفعوا الدعاوى ضد فيلمه «المصير» فى بلده:

«فقد أقام ثلاثة محامين (هم: أحمد عبد الحميد ولطفى عبد الظاهر وصلاح كمال) دعوى قضائية تطالب بالتحفظ على فيلم «المصير»، وعدم عرضه إلا بعد إجازته من «الأزهر». أما الشيخ يوسف البدرى (قطب الإسلام السياسى الأبرز) فقد أعلن أنه ينتظر عرض الفيلم الجديد حتى «يفتش» فيه بنفسه استعدادا لمحاكمة جديدة.

ويوسف البدرى هو القاسم المشترك الأعظم فى أغلب قضايا محاكمة الفكر والفن والإبداع طوال السنوات الأخيرة: فهو الذى كان وراء تحريك الدعوى القضائية ضد د. نصر حامد أبوزيد، حتى انتهى الأمر بحكم التفريق المشهور بين المفكر وزوجته، وهو الذى كان وراء رفع الدعوى ضد فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين. حتى انتهى الأمر بمنع عرض «المهاجر» فى

السيرة الذاتية: إسكندرية ليه، حبوتة مضرية، إسكندرية كيمان وكمان، المهاجر.

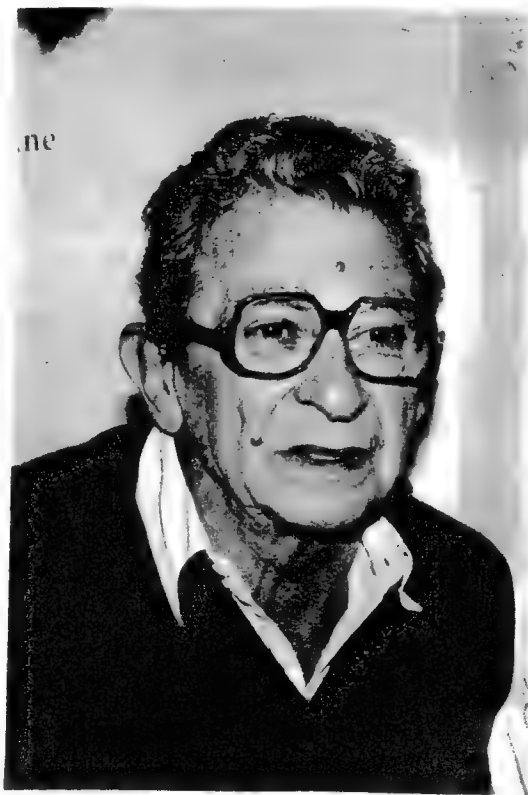
إذا تأملت يوسف شاهين وأعماله على مدار خمسين عاما من الإخراج، ستجد جملة من المفارقات الهائلة:

فهو المخرج الذى عادة ما يجازف مجازفات محفوفة بالخطر، يتقدم وجوه جديدة، لم يسبق لمعظمها العمل بالسينما، أو بتغيير مسار فنانين وخلقهم من إطارهم التقليدى إلى آفاق جديدة لم يعتادوا عليها: على الشريف ونجوى إبراهيم ومحمود المليجى فى فيلم «الأرض»، حبيبة فى «العصفور»، سيف الله مختار فى «فجر يوم جديد» وما بعده، محسن محيى الدين فى «اليوم السادس»، شكرى سرحان فى «عودة الابن الضال»، فاتن حمامة التى رقصت وغنت فى «المهرج الكبير»، ماجدة فى «جميلة بوهريد»، داليدا فى «اليوم السادس»، عمرو عبد الجليل فى «الوداع يابونا برت».

وهو المخرج القبطى (المسيحى) الذين أخرج ثلاثة أعمال كبيرة ذات طابع إسلامى: بابا أمين (فى أجواء رمضان)، والناصر صلاح الدين، والمصير (عن سيرة ابن رشد).

وهو المخرج الإسكندراني الذى يذكرنا عشقه العارم للإسكندرية بأبناء كبار مثل لورانس داريل فى رباعيته

أدب. ونقد



هذا التاريخ، هو القطاع الذي يمكنه من تقديم رؤية فنية، خاصة بصاحبها.

(ب) إن الفيلسوف (سواء كان ابن رشد أو غيره) هو بشر من قبل ومن بعد. وحياته البشرية مليئة بالمتناقضات والدراما، مثل كل حياة بشرية. وهذه الحياة المليئة بالمتناقضات والدراما هي التي تغري المخرج (والفنان عموماً) بتناولها ومعالجتها فنياً، أكثر مما تغزيه الحياة الفكرية الفلسفية الجافة، الحافلة بالأفكار المجردة.

(ج) «المصير» - في آخر الأمر - هو «تاويل» يوسف شاهين لحياة وفكر ابن رشد. ومعارضة هذا التأويل الخاص هي معارضة لفكر ابن رشد نفسه، وهو الفيلسوف الذي حضنا على «تاويل» النص المقدس تأويلاً عقلياً، إذا تعارض النص مع المعايير والعقل والخبرة العملية والواقعية، وبذلك يحدث الاتصال الواجب بين الحكمة (الفلسفة) والشرعية (الخصوص الدينية)، وهذا هو فحوى رسالته الكبرى: فصل المقال فيما بين الحكمة والشرعية من اتصال. هكذا، فإن د. العراقي، وهو التلميذ المخلص لابن رشد، يقف موقفاً متضاداً - في الجوهر العميق - مع فلسفة ابن رشد، من حيث يريد الدفاع عنها وحمايتها. ذلك أن رفض تأويل المعاصرين لحياة ابن رشد وفكره هو رفض لجوهر فلسفة ابن رشد ذاتها.

دور السينما، بعد شهور من بدء عرضه. وهو الذي يقف حالياً أمام القضاء في الدعوى التي يقيمها ضد فيلم «طيور الظلام» بحجة أن الفيلم يشهر به هو شخصياً، بتصويره شخصية دينية تشبهه، وهى شخصية إرهابية ووصولية تستخدم الدين لتحقيق أغراض دينوية نفعية شخصية.

أما الدكتور عاطف العراقي - أستاذ الفلسفة الإسلامية - الذي ألف عن ابن رشد العديد من الكتب (القيمة بحق) لا يتصور أن ينجز مخرج سينمائى فيلماً عن ابن رشد بدون أن يكون هو (العراقي) المستشار الفلسفى والتاريخى للمادة العلمية بالفيلم. وعلى ذلك، فإن د. العراقي لم يكتف بتصريحاته الصحفية العديدة التى أدلى بها طوال الفترة الماضية، ضد الفيلم وصانعيه، بل إنه ينتظر عرض الفيلم فى مصر، حتى يهاجمه قانونياً وقضائياً بتهمة: تشويه التاريخ، وتشويه صورة ابن رشد (حيث ركز الفيلم على حياته الشخصية، وجعل له حبيبة أو عشيقاً أو زوجة).

وقى هذا الصدد، فلعل د. عاطف العراقي قد فاتته ثلاث حقائق:

(أ) إن الفن غير التاريخ. والفنان لا يقدم لنا التاريخ بحذافيره، كما يفعل المؤرخ، بل هو يقدم قطاعاً معيناً من

«وما المانع؟ وهل نجيب محفوظ شوية؟ وهل يمكن أن ننسى ما حدث لهذا الهرم الأدبي؟ هي في الفيلم إشارة إلى أنه من الممكن أن تصل الأمور إلى هذا الحد، على يد أحد الشباب الذين تمت لهم عملية غسيل المخ».

«مصر يا امه يابهية، ابنك يوسف رجع يهدية». بهذا الهتاف استقبل الآلاف من أبناء مصر العاديين فئاتهم في ساحة مطار القاهرة. وفي الوقت نفسه كان مسئولو التلفزيون المصري يضربون أخماسا في أسداس ويتساءلون: هل سنعرض أفلام شاهين المتنوعة من العرض في التلفزيون؟ ذلك أن المفارقة هي أنه بينما يحتفل العالم كله بالخرج المصري العربي المميز، فإن أهل التلفزيون كان لهم دائما رأى آخر، فهناك أعمال لشاهين لم يعرضها التلفزيون بسبب مضمونها السياسي والفكري والاجتماعي والإنساني.

وكان هذا الحجر هو ما أشار إليه جو في برنامج «صباح الخير يا مصر» بالتليفزيون. ورد عليه صفوت الشريف وزير الإعلام على الهواء مباشرة، معلنا أن التلفزيون سوف يعرض كل أفلامه. لكن التلفزيون رسب في الامتحان بعد ٤٨ ساعة فقط: طوال النهار توالى الإشارات إلى أن

إذا كان المناصبون لابن رشد يعارضون حرق كتبه - تأييدا لحرية الفكر - فعليهم ألا يكونوا من دعاة حرق الأفلام المعاصرة.

«أنتم اشتركتم معي في كل خطوة صعبة من فيلم «القاهرة منورة بأهلها» إلى فيلم «المهاجر». فبعض الناس يريد أن يحتكر المعرفة، لذلك فمشوارنا لا يزال طويلا».

هكذا تحدث يوسف شاهين إلى الصحفيين المصريين في أثناء احتفال نقابة الصحفيين بتكريمه بعد فوزه في «كان». وكان بذلك يشير إلى مؤامرة نقابة الصحفيين له في معاركة مع الظلام والتطرف وأعداء حرية الإبداع. في هذا الضوء جاء سؤال زميلنا مجدى حسنين لجو عن «حدود التقارب بينك وبين ابن رشد؟ وجاء جوابه: «طبعاً، هناك أحاسيس مشتركة، إذ حاولوا أن يمنعوه من التفكير، وهذا ما حدث معي الفهم الماضي. ولكنني لم أخف، فانا لا أخاف إلا من ربي. ما حدث مع ابن رشد كان حرق كل أعماله، أما أنا فمع عمل واحد لي، لكن ذلك فجر لي أشياء كثيرة».

ويعود مجدى حسنين إلى السؤال: «طعن المغنى مروان بالسكين في رقبته، هل هو انعكاس لطعن نجيب محفوظ بنفس السكين وببنفس الأيدي؟». ويعود «الأستاذ» للإجابة:

وما يصاحبها من ازدواج فى الشخصية (فيلم: الاختيار). وأنه أخيراً المخرج الذى قال فى نهاية «حدوتة مصرية» - على لسان محمد منير: «ياناس يامكبوتة، هيا دى الحدوتة».

من يقع الضوء فى الأمر كله أن رئيس الرقابة على المصنفات الفنية - الناقد المستنير على أبو شادى - حينما سأله أحد الصحفيين: لماذا لم تعرض فيلم «المضير» على الأزهر؟ أجاب: ولماذا أعرضه على الأزهر؟ فرد الصحفي: لأنه يتعرض لحياة فيلسوف إسلامى. فقال أبو شادى: هذه مسألة تقديرية. والأزهر - مع احترامى الشديد له - ليس جهة رقابية. ونحن نرسل له ما نرى أنه يتوجب عرضه عليه. وفضيلة شيخ الأزهر د. سيد طنطاوى له مقولة عظيمة، حين قال لى بوضوح فى حوار بيننا: شيخ الأزهر شيخ أزهري، والمفتى مفتى، والرقيب رقيب. وهو أكثر تفهماً. فلا سبيل للمزايدة علينا والإيقاع بيننا وبين الأزهر. وحينما نرى أن هناك نصاً يجب أن يراه الأزهر نرسله إليه فوراً. وبالمقابل فإننا نحترم رأى الأزهر فى الخطب الدينية التى قد تختلف - أحياناً - مع عليها. من منظور سياسى، ولكننا نحترم رأيه وموافقته لأنها مسئوليته. وكلانا يعمل من أجل مصلحة الوطن العليا.

التليفزيون سوف يعرض فى سهرته فيلم «المهاجر». وفى السهرة فوجئ المشاهدون بعرض فيلم «اليوم السادس».

والذى حدث هو أن المحامى محمود أبو الفيض - صاحب دعوى وقف عرض المهاجر - أرسل إلى الشئون القانونية فى التليفزيون موضحاً أن الفيلم ممنوع من العرض بحكم المحكمة. وحذر من مخالفة القانون. وخضعت إدارة التليفزيون للتحذير والإرهاب!

يوسف، جو، الأستاذ،

يحفظ جيلى ليوسف شاهين أنه المخرج الذى لم يتورع عن تجسيد بعض الشخصيات القبطية واليهودية فى أفلامه، حتى وإن جر عليه ذلك العديد من المشكلات. فهو الفنان المتسامح دينياً بحق، والفلمانى بحق. وأنه المخرج الذى عالج قضية «الأخر» الغربى، بدون حساسية أو عقد (سواء كانت عقد استعلاء أو عقد دونية)، بما فى ذلك: الحملة الفرنسية، التى أظهر إيجابياتها ونقدها نقداً شديداً فى أن (فيلم: الوداع يابونايرت). وأنه المخرج الذى صور انهيار الطبقة البرجوازية وتفككها وتحولها إلى غول شرس شره، وبالتوازي صور إفلاس الثوار وانكسارهم وتراجعهم بعد حل أحزابهم الثورية (فيلم: عودة الابن الضال). وأنه المخرج الذى جسد أزمة المثقفين

قسم اللغة العربية فى عام ١٩٢٩، لتصبح أول طالبة تلتحق بالجامعة المصرية، حينما كان خروج المرأة إلى الشارع - بالعمل أو التعلم - يعتبر ثورة اجتماعية مدوية. وهو الذى غير مسار مستقبلها بعد أن كانت رغبة فى دراسة الطب لتصير طبيبة مثل أبيها الجراح المعروف، أو فى العمل بالمصحافة بعد التخرج. وهو الذى خصص لها حارسا من سعاة الكلية - التى كان عميدها - يرافق حركتها داخل الكلية والجامعة ليحميها من تنذر الرجال أو تجاوزاتهم. وهو الذى وجهها إلى أن تقدم فى رسالة الماجستير دراسة حول «أدب الخوارج»، وهو الذى رشح لها يحيى الخشاب زجرا، ووقف فى صفها بعد الزواج حينما طالبها زوجها بأن تهجر الجامعة والعمل.

قدمت سهير القلماوى للمكتبة العربية عددا من الكتب، نذكر منها: أحاديث جدتي، المذاكرة فى الأدب، العالم بين دفتى كتاب، هدية من البحر، ثم غرابت الشمس، الشياطين تلهو، أدب الخوارج، ألف ليلة وليلة: دراسة فنية لقصة شعبية، مع الكتب، فن الأدب، فى النقد الألبى. ومن الترجمات: أفلاطون والعالم، كتاب العجائب، رسائل صينية، مائدة المعرفة ترويض النمرة.

بحق، يقول يوسف القعيد: «يمكن

أما «قناوى» فى (باب الحديد): فمن منا ليس فيه جزء من قناوى؟ البهلول، المستوس، العبيط، اللثيم، العاشق، المكبوت، المجرم. فمن لم يكن فيه شيء من «قناوى» فليكرم يوسف شاهين بحجر.

سين، فتحة، سا: سهير

«لعل إعجابى بسهير الكاتبة ورضائى عن سهير الطالبة.. من الأسباب التى حببت إلى هذا الكتاب. ولكن الذى لا شك فيه هو أن هذا الإعجاب وهذا الرضا هما اللذان يمنعاننى من إثنائى على سهير باكثير مما ينبغى لها من الثناء، كعادة الأستاذ الذى لم يتعود منه طلابه إسرافه فى الثناء».

كانت هذه هى بعض سطور طه حسين فى مقدمته لكتاب «أحاديث جدتي»، أول كتب سهير القلماوى، العلامة المصرية والعربية البارزة التى رحلت - فى ١٩٩٧/٥/٥ - عن ستة وثمانين عاما، بعد ثلاث سنوات قضتها وحيدة فى دار للمسنين بمدينة نصر ومستشفاهها الداخلية.

وقصة سهير القلماوى مع طه حسين - كتلميذة وأستاذ - قصة طويلة: فهو الذى وافق على التحاقها بكلية الآداب

من جهد وما تستتبعه من مشقة وعناء. ولذلك وجهتها إلى أدب الخوارج حين أرادت أن تعد رسالتها لدرجة الماجستير. فلما ظفرت بهذه الدرجة أثبت إلا أن تسافر إلى أوروبا لتلتقي بجماعة من المستشرقين الذين يعنون بهذه الدراسات، فيستمتع منهم وتحدث إليهم وتستعينهم على مهمتها الشاقة. ومنذ ذلك الوقت اختارت من الأدب الشعبي جزءاً من أدق أجزائه وأشدها عسراً على الباحث والتواء على الدارس، وهو كتاب « ألف ليلة وليلة ». لم تشفق من هذا الموضوع ولم تشفق من الجهود المادية والمعنوية التي فرضت عليها لتظفر بشيء من التوفيق في درسه.

ومثلما كان لسهير القلماوى - المرأة التي رحلت في نفس يوم حصولها على درجة الدكتوراه: الخامس من مايو - قصة مع أساتذتها، خاصة طه حسين، كان لها قصة مع تلاميذها وتلاميذ تلاميذها. فيقول عماد أبو غازي: « أنتمى إلى جيل أسعده الحظ أثناء دراسته الجامعية أن يتلقى جزءاً من دروسه على يد الأساتذة الكبار الذين ينتمون إلى الجيل الأول من خريجي الجامعة، ومن بين هؤلاء كانت الدكتورة سهير القلماوى، التي كانت تدرس لنا منذ ربع قرن مقرواً دراسياً عن الرواية العربية ونحن طلاب في

ذكر اسم سهير القلماوى بعد كلمة « أول » فى أكثر من مرة: أول فتاة تدخل الجامعة المصرية (١٩٢٩)، وأول خريجة جامعية (١٩٣٣)، وأول معيدة، وأول أستاذة جامعية، وأول فتاة تحصل على الدكتوراه (١٩٤١)، وأول رئيسة لقسم اللغة العربية بأداب القاهرة، وأول رئيسة لمجلس إدارة مؤسسة عامة (هى الهيئة المصرية العامة للكتاب، وقبلها المؤسسة المصرية العامة للسينما) (١٩٦٧)، وأول سيدة تحصل على وسام الجمهورية، وأول سيدة تحصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب (١٩٧٧).

وإذا كانت رسالتها « ألف ليلة وليلة: دراسة فنية لقصة شعبية » قد نقلت ألف ليلة من مجرد حكايات شعبية إلى أثر أدبى مهم، وقدمت فيها نموذجاً باكراً لتناول النص الأدبى من داخله لا من خارجه، فإن طه حسين قد شرح لنا تحولات الطالبة النجيبة، بمحبة الأستاذ الرحب، فى تقديمه الجميل لهذه الرسالة حينما طبعها دار المعارف (١٩٤٣). لنستمع إلى طه حسين: « الحق أنها لم تكد تظفر بإجازة الليسانس من كلية الآداب حتى أظهرت ميلاً شديداً إلى الفراغ لدراسة الأدب الشعبى، وحتى اضطرت أنا إلى أن أردّها عن هذا الموضوع فى تلك الأيام حتى تستكمل ما تحتاج إليه من أداة البحث ومن الصبر على ما تقتضيه



وأمنية رشيد وفتحية العسال وسيزا قاسم وغيرهن. وهكذا نجد أنفسنا أمام عقد مضى من «الأنوثة» المضيئة على صدر تاريخنا الحديث.

عندما زارها يوسف القعيد - قبل رحيلها بفترة قصيرة - فى المستشفى الملحق بدار المسنين، حيث كانت تعاني من ضمور فى عضلات الساق - لم تتعرف عليه بسبب الغيبوبة الطويلة التى دخلتها، على الرغم من أنه ذكرها بروايتها «أخبار عزية المنيسى» التى كتبت لها المقدمة عام ١٩٧١. ولكنه عرف من الممرضات أن أحدا لا يزورها سوى د. جابر عصفور، وأن أحدا لا يسأل عنها سوى جيهان السادات (علامة التعجب من عندى).

سهير (بفتح السين) هى السيدة التى بعثت إلى قلبى فرحة كبيرة، فى أوائل السبعينيات، كانت من أوائل أفرأحى الشعرية العميقة. تلقت عامدا دراسيا كاملا من سهير القلماوى، حينما كنا طلبة بقسم الصحافة بآداب القاهرة. وكنت قد أهديت للأستاذة نسخة من ديوانى الأول «حبيبتي مزروعة فى دماء الأرض» عام ١٩٧٤. وبعد أسابيع قليلة كانت د. سهير تتحدث فى الإذاعة، وحينما سألتها المذيع عن: ماذا تقرأ الآن؟ فوجئت بها تجيب بأنها قرأت أخيرا ديوانا لشاعر

السنة الأولى بكلية الآداب. وكنا نشعر بالفخر لأن تلميذة من تلميذات طه حسين - الذى لم نلحق به أستاذًا بالكلية - تدرس لنا وتستمتع إليها. ورغم غيابها عن الجامعة منذ عدة سنوات بسبب ظروفها الصحية، إلا أن مجرد الإحساس بأن الدكتورة سهير موجودة بيننا وجودا معنويا كان رمزا له دلالته على التواصل بين الأجيال.

«حينما عرض على أستاذى أحمد أمين خمسة جنيهات مقابل ثلاث مقالات فى مجلة «الرسالة»، رفضت لأنى لا أريد أن أكتب بأجر، إلا فيما بعد. وكنت أحس أن الإقبال على طلب أن أكتب فى هذه الصحيفة أو تلك المجلة كان أساسا بسبب أنى امرأة، ومع ذلك أقبلت على الكتابة».

هكذا تحدثت سهير القلماوى فى مذكراتها التى نشرت «الهلال» جزءا منها منذ بضعة سنوات. سهير: التى كانت تصر على أن ينطق اسمها بفتح السين لا بضمها، وكانت تنفر من تعبير «الأدب النسائى» لأنها لم تكن ترى أن مهمة المرأة هى مجرد مكافحة الرجل.

هذه المرأة - إذن - هى سليله هدى شعراوى وسيزا نبراوى ومى زيادة. وهى رفيقة حكمت أبوزيد وإنجى أفلاطون وحمية حليم ولطيفة الزيات وغيرهن. وهى أم محسنة توفيق

درسها إلى جامعات العالم الجديد لأحكام المنهج. وتقدو مجالا من مجالات دنيا غربية تشغل العلماء والباحثين اسمها: الأدب الشعبي».

كانت السيدة الجميلة من مجايلى زكى نجيب محمود، ولعلها اقتدت به حينما ميزت فى اسمها بين السنين المضمومة والسين المفتوحة، بعد أن قرأت مقالة الشهير «عين، فتحة، عاء» الذى يقرر فيه أن النطق الصحيح لكلمة «العلمانية» التى تلوكها الألسن هو «العلمانية» - بفتح العين - لا بكسرها - لأنها منسوبة إلى العالم (الدنيا) وليس إلى العلم. لكن المؤكد أن السيدة الجميلة قرت من مينيها الدموع مرتين:

مرة حينما نادى بعض أعضاء مجلس الشعب الموقر بحرق «ألف ليلة وليلة» عام ١٩٧٨، وهى النص الذى أفنت فيه نصف عمرها، وكان ذلك بعد فوزها بجائزة الدولة التقديرية بسنة واحدة.

ومرة حينما عانت الوحدة والوحشة فى أيامها الأخيرة، وانفض الجميع عنها، فلا زائر ولا أنيس، وهى تحصى ليالى السنوات الثلاث الأخيرة لتجد عددها يساوى - تقريبا - «ألف ليلة وليلة».

شباب هو عمله الأول، وأثنت على الديوان وصاحبه ثناء أخجلنى وأبهج روحى وأسعد أهل قريتى التى كان الكثيرون منها يستمعون للبرنامج. لماذا، إذن، كانت عضوة بالحزب الوطنى؟

أما الدكتور جابر عصفور، أحد تلاميذا الكبار (مع عبدالمحسن طه بدر، وعبدالمعظم تليمه، وأحمد مرسى، وأنجيل بطرس سمعان) فكان واحدا من القلائل الذين يزورنها فى وحدتها الأخيرة، وهو الذى خصص ثلاثة أعداد من مجلة «فصول» - التى يرأس تحريرها - حول «ألف ليلة وليلة» فى عمل كبير غير مسبوق. وقد أهدى العمل كله إلى سهير القلماوى، باعتبارها المرأة التى أعادت الاعتبار إلى «ألف ليلة وليلة»، وحينها كتب: «عصفور، مشيرا إلى مقدمة طه حسين لدراسة القلماوى عن هذه الحكاية الكبيرة:

«كانت كلمات طه حسين بداية عهد جديد من المعرفة، مرحلة جديدة من الومى بألف ليلة وليلة، التى ارتبطت بقيمة الخيال وأحلام الطفولة: تهبط إلى أرض العلم تستقر فى ساحة العلماء، لتصبح موضوعا للدرس، تجذب إليها مئات الدارسين من بلاد الدنيا، وتكتب عنها مئات الدراسات بلغة العلوم الحديثة، يسافر من أجل إتقان

محمد فريد أبو حديد:

المريض يعطف على

مثله

العمل الجريئ استقبالا سيئا، لأنهم سيجدون فيه ما لم تألفه أذواقهم الثابتة.

يقول أبو حديد في «كلمة إلى القارئ»:

«أرجو العفو أيها القارئ عما يمكن أن تتحمله في قراءة هذا ال... (ماذا أسمى هذا؟ أظن خير تسمية أن اسم: المطبوع) وأنت إن قرأت منه كلمة واحدة أوسطرا واحدا ثم رميته كارهيا كنت عتدي معذورا، فهذا ما توقعته. ولا عجب في الأمر إذا كان متوقعا. ولست عتدي معذورا فحسب بل إنك جدير بشكري إذ أنك قرأت منه شيئا في حين أن كثيرا من الناس إذا وقع لهم مثل هذا المطبوع لا يقرأون منه حرفا بل يقلبون صفحاته تقلبا سريعا، ثم يرمون به إلى أقرب موضع، ولكنهم مع ذلك لا يترددون في أن يبدوا رأيا في عيوبه أو في محاسنه إن تكروا.

وأما إذا أنت صبرت أيها القارئ فقرأت سطرين أو ثلاثة من هذا المطبوع ثم قذفت به حيث أردت، لم تكن في ذلك بالمعذور بل كنت متفضلا مضحيا من أجل مجاملتي، مع أنك لا تحرف من أنا، وفي هذا أدب عظيم وكرم مطبوع».

وواضح أن هذه المقدمة لا تخلو من بعض الخبث البرئ. فليس غرضها - فحسب - هو التحيط المسبق يديه الكاتب حتى إذا هاج عليه القراء والنقاد قال لهم ولتفسه «ألم أقل لكم؟ لقد توقعت العاطفية».

والحق أن الغرض الضيق وراء كل

احتفلت الحياة الثقافية، مؤخرا، بمرور ثلاثين عاما على رحيل محمد فريد أبي حديد (١٨٩٣-١٩٦٧): الكاتب والمترجم والمفكر والمحقق والروائي والمسرحي والتربوي والمؤرخ. والحق أن محمد فريد أبا حديد واحد ممن يستحقون الاحتفاء الرفيع، لأنه - بالرغم من جهوده الثقافية العديدة - واحد من كبار المغبونين في ثقافتنا العربية المعاصرة.

ترجع أهمية محمد فريد أبي حديد - فضلا عن قيمته الفكرية المعروفة - إلى أنه كان واحدا من أوائل المبشرين بالشعر الحر، قبل بدء حركته الفعلية في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، مع رواده المعروفين: السياب وتازك والبياتي. إذ ترجم أبو حديد عددا من الأعمال الأدبية الكبيرة بطريقة الشعر المرسل، كما كانت له نظرات تجديدية باكورة في الشعر والأدب.

من أهم إبداعاته على طريقة الشعر المرسل روايته المسرحية المسماة «خسرو وشيرين».

ومن طرائف هذا العمل أن أبا حديد كتب له مقدمة خفيفة الظل، تنم عن تخوفه من أن يستقبل القراء هذا

والفكر العربيين، وتحسنى بتراث اليونان، وتحترم تراث الشرق القديم، والمأثور الشعبي، وتتابع اتجاهات الأدب الأوروبي الحديث، وتشارك بشكل جاد فى تشكيل ملامح حياتنا الثقافية العربية الحديثة إبداعاً ونقداً ورؤية وتوجيهاً وتعديلات وتأصيلاً وتخطيطاً.

وعلى ذلك، فإن أبا حديد متمثل للأدب والفكر يستخرج منهما التجربة الإنسانية، يقدر الغزالي وابن عربى وشكسبير وهربرت ريد، يتذوق شعر البيهترى وأبى نواس فى العربية، وكذلك وليام بليك ووردزورث فى الانجليزية، ويفصل فى المقارنة بين تمثال النبى لأنجلو فى الفن التشكلى الأوروبى ووصف ديوان كسرى البيهترى فى الشعر العربى.

«اللغة والشعر» إحدى المقالات المهمة فى الكتاب، وفيها يذكر أبو حديد أنه سمع الكثيرين يتحدثون عن إليوت حديث الإعظام والإجلال، فعاد إلى بعض مؤلفاته، فلم يفهم منها شيئاً. وأنه تابع باهتمام كبير ما يكتبه أدباؤنا ونقادنا عن ذلك الشاعر الذى يعتبرونه زعيم الطريقة الحديثة فى الشعر، ولكنه لم يطفّر بأحد منهم يتعرض لشعره تعرض المؤمن بطريقة الشاعر الذى يستطيع أن يفسر لى أو لغيرى ما ينطوى عليه شعره من المعانى كما يستطيع المؤمن أن يفعل دائماً، لأنه لا يمكن أن يؤمن بعبقريّة شاعر إلا إذا أدرك هو أو لا مكان تلك العبقريّة وفهم معانى إنتاجها وأحس

هذه التحذيرات المسبقة والتنبيهات السالفة إلى ما فى المطبوع من شذوذ وغرابة ونبو عن الذوق العادى، هو تحريض القارئ على القراءة وإغراؤه بدخول «مغامرة مختلفة».

فى سياق الاحتفال بذكرى فريد أبى حديد أصدر المجلس الأعلى للثقافة كتاباً تذكاريًا عن الرجل بعنوان «مقالات مختارة»، يضم نخبة كبيرة من المقالات التى كتبها أبو حديد فيما بين ١٩٣٤ حتى ١٩٦٥، فى مجلات «الثقافة» و«الرسالة» و«الكتاب»، ولم تجمع بين دفئى كتاب من كتبه.

ولقد روعى فى اختيار المقالات - كما يقول نبيل فوج معد الكتاب - أن تقدم للقراء صورة واضحة لمنازع وغايات كاتب يستحق أن يفسح له مكان بين الفالدين، أضن بأن الكتب روح حية، وأن الكتاب هم رواد الحياة، شارك بقلمه الهائى وحياته العملية فى صنع النهضة العربية الحديثة، التى استطاعت أن تخرج بالوطن العربى من عهد الجذب والسيطرة والحكم العثمانى المنحرف، الذى اعتمد على الظفر والناقب، إلى العدل والحرية التى بزغت فى مدنية القرن العشرين.

وعلى ذلك فإن الإطار الثقافى لمقالات محمد فريد أبى حديد - كما يرى د. محمود فهمى حجازى رئيس دار الكتب المصرية فى تقديمه للكتاب، الذى شاركت الدار فى إصداره - يمثل حدود القيم المنشودة فى تلك السنوات (الربعينيات والخمسينيات وبعض الستينيات) عند المثقفين العرب. وهذه الحدود تستوعب أعلام الأدب

ويجعله يعانق الوجود فى هذه الهزة فيحقق بذلك جزءا من وجوده ويحس بحركة صيرورته النابضة.

وعليه فليس ما يخشاه الرجل هو التجديد فى نفسه ، وليس ما يرفضه هو الغموض الكامن فى الاستعارات والرموز والتشبيهات، لأن ذلك كله - عنده - لا يحول بيننا وبين التأثر بالشعر وإدراك الصور التى يصور بها الشعراء ما فى أنفسهم من المعانى والمشاعر.

إن خلاصة موقف أبى حديد توجهها جعلته المركزة: «نحن لا نرفض ، بل نريد أن نتخير».

وعلى الرغم من أن هذه المواقف والآراء تتسم بقدر ملحوظ من المحافظة والحد، خاصة إذا صدرت من كاتب يعتبر رائدا من رواد الحرية الشعرية الحديثة، فإننا لو فهمنا هذه الآراء ضمن سياقها الأوسع عرفنا أنها رغبة صادقة فى صيانة هويتنا وثقافتنا من التبدد أو التقليد أو الادعاء ، وأدركنا أن موقف الكاتب الرائد ناجم عن تأييد التجديد الأصيل المؤسس على فهم عميق لطبيعتنا ذات الخصوصية المميزة، على أرض من العلاقة الجدلية السليمة:

فلا نقطع انقطاعا كلياً عن تراثنا وواقعنا، متصلين اتصالاً اندماجياً بالغرب.

ولا نقطع انقطاعاً كلياً عن التيارات المعاصرة، متصلين اتصالاً اندماجياً بماضينا التقليد.

وكلا الانقطاعين عدوى متطرف.

بحقيقة مشاعرها العالية، وهنا يتساءل: هل خلقت الألفاظ لإخفاء الأفكار؟

ويلتجئ أبو حديد إلى هربرت ريد، فى الحصول على إجابة لسؤاله، لكنه يرى أن ريد يجرر الغموض فى الشعر، ملقيا العيب علينا نحن القراء.

يقول هربرت ريد فى كتابه «مجموعة مقالات فى النقد الأدبى»:

«إن الغموض فى جوهره لا يرجع إلى الشاعر بل يرجع إلينا نحن. فنحن متطقيون واضعون على حساب كوننا سطيحيين غير دقيقين. والشاعر يلتزم أكثر منا بمراعاة الدقة المطلقة فى لغته للتعبير عن أفكاره. وتقضى هذه الدقة المطلقة عليه أن يتجاوز حدود التعبير العادى، وعلى ذلك فهو يبتدع أحيانا ألفاظا، ويستعمل فى أكثر من تلك الأحيان الألفاظ للدلالة على معان جديدة، ويستعمل فى أكثر من تلك الأحيان عبارات ومجازات تكسب الألفاظ حياة جديدة».

يعلق أبو حديد على مقولة ريد بالتأكيد على أنه لا يدعى أن العيب لا يكون فى نفسه. لكنه يشير إلى أننا نريد أن تكون الإضافات الجديدة إلى لغتنا ليست من ذلك النوع الفامض، الذى يلقي بنا فى غمار التجريد وفى مهابى الذهنية الجافة الصماء.

ومن ثم، فإنه - فى مقال ثان بعنوان «اللغة والشعر أيضاً» يناقش الدكتور عز الدين إسماعيل فى دراسته «الغموض فى الشعر الحديث»، ليوضح أن الذى يعنيه هو أن يتأثر الإنسان بما يقرأ وأن يشعر بشيء يهزه من أعماقه

أواخر العشرينات أدركنا لماذا كان كاتبه متطيراً من رد فعل القراء تجاهه، حتى أنه يعذرهم - سلفاً - إن هم رموه عرض الحائط:

«أما إذا كنت يا أخى - ولا مؤاخذه - نمن فى ذوقهم شذوذ عن المألوف مثلى فاستحللت من هذا القول ما يمر فى الأتواق، أو أعجبك منه ما يقبح فى الأنظار فكك رثائى وعطفى، فالريض يعطف على مثله، ومن آية رثائى لك وعطفى عليك أننى أنصحك نصيحة أرجو أن تقبلها إذ أنها صادرة من قلب خلص لك حذب عليك. فقد تعرضت، قبلك من جراء شذوذى عما ألفه الناس لكثير من الألم والفشل، وأهذرك من إظهار رأيك أمام أحد من الناس ولو كان من أعمز أصدقائك. فالصدقة قد لا تقوى على الثبوت مع الشذوذ فى الرأى والذوق».

ثمانون عبد الرحمن بدوي:

سوائى ليس ثم من أحد

«كيف استطاع عمر واحد أن ينجز أكثر من مائة وخمسين كتاباً، بمعدل كتاب واحد كل أربعة أشهر، وفى موضوعات متفرقة، تضم أكثر من حضارة، على الأقل فى حضارتين مختلفتين، الإسلامية والغربية، وفى ثقافات متعددة داخل كل حضارة:

من أجل ذلك فإن د. محمود فهمى حجازى يشير إلى أن أبا حديد قد شغل بموقفنا من الثقافة الغربية فى إطار التجديد، وموقفه ينبع من احترام التجارب الإنسانية، فنحن نصف الأفراد الذين يتسع أفق تجربتهم بالإطلاع على التجارب الإنسانية بأنهم علماء أو حكماء أو مثقفون. وهنا تأتى أهمية تجارب الأمم الأخرى أو علم الأمم أو حكمة الأمم أو ثقافة الأمم، ومصر - فى هذا السياق - جزء من الثقافة العربية، ولهذا فضضية الثقافة القومية تستوعب مصر والأمم العربية جميعاً. وكتابات أبى حديد فيها إفادة من الثقافة الغربية، ولكن فيها نقداً لبعض جوانب الحياة فى الغرب.

صاحب «أنا الشعب» يعلن بوضوح أنه يرفض الانعزال ومقدمة التعصب، لأنهما «يعطلان كل جهد فى سبيل التقدم، والتقدم الإنسانى يقوم على المشاركة فى المدنية العالمية».

«خسرو وشيرين» رواية مسرحية شعرية، لكن شعرها يلتزم الوزن فقط، ويسقط تساوى عدد التفعيلات، كما يسقط القافية كلية. ومنه هذا النموذج:

«لست أدري ماذا أصاب فؤداى
أنا بين الأنام كسرى،

ولكن

قد أرائى بغير عهدى لنفسى
يعترينى عند الحفيظة غيظ
فإذا ما سطوت عدت لنفسى
نادما جازع الفؤاد».

فإذا عرفنا أن هذا النص ظهر فى

والتشديد في العمق أولا وفي الارتفاع ثانيا. فبدوى ينتمى إلى جيل إرساء القواعد ووضع الأسس مثل: طه حسين وأمين الخولى ومصطفى عبد الرزاق وعثمان أمين وتوفيق الطويل وزكى نجيب محمود وغيرهم. فلولا الجيل الأول ووضع الأساس لما أمكن للأجيال القادمة التجول من الاتساع إلى العمق، ومن الأساس إلى البناء ومن القواعد إلى البيت.

وقد يكون السبب جامعيا، فابن الثمانين أستاذ جامعى يدرس كل شيء: تاريخ الفلسفة اليونانية والوسطى والحديثة، والإسلامية بكل أنواعها، الفلسفة والكلام والتصوف، والعلوم الفلسفية، المنطق ومناهج البحث، والأخلاق، والسياسة، وفلسفة التاريخ. وكان هو مؤسس القسم الأول، والأستاذ الأول، والمؤلف الأول. فكتب فى كل المقررات لإفادة الطالب، فكان صاحب صنعة ورائد خرفة التأليف الجامعى والكتاب المقرر والتوزيع على الطلاب.

وقد يكون السبب وجود ناشر معروف ومشهور بالكفاءة فى النشر والتوزيع، فيسهل للباحث هم النشر والبحث عن ناشر والصراع معه على حقوق المؤلفين.

وربما كان الدافع إمكانية البحث العلمى الواسعة، الاتصال بالمستشرقين والإطلاع على أبحاثهم. المعرفة بعديد من اللغات الأجنبية الحية، بالإضافة إلى كثرة الأسفار والتعرف على مكتبات العالم الشهيرة.

كما ساعده وجوده مستشارا ثقافيا

العربية والفارسية والتركية والهندية داخل الحضارة الإسلامية، والألمانية والفرنسية والأسبانية والإيطالية داخل الحضارة الأوروبية».

بهذا التعجب فى صيغة سؤال بدأه. حسن حنفى دراسته التى ألفها فى احتفال الجمعية الفلسفية- آداب القاهرة- ببلوغ المفكر الكبير د. عبد الرحمن بدوى عامة الثمانين. (وهو الاجتفال الذى صدرت دراساته- وغيرها- فى كتاب تذكارى أشرف عليه د. أحمد عبد الحليم عطية).

يحاول د. حنفى أن يقدم بنفسه اجتهادا للإجابة على سؤاله المتعجب أو تعجبه المتسائل، فيقول إنه يمكن التعرف على عدة دوافع لهذا التأليف على الاتساع: منها ما يتعلق بالحالة الراهنة للفلسفة فى الجيل الماضى، ومنها ما يتعلق بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والمهنية العامة فى مصر. حاول الجيل الماضى منذ نشأة الجامعات المصرية- حسب حنفى - أن يؤسس كل شيء، وأن يعطى أساسا عاما للفكر الفلسفى فى مصر، لا فرق بين دراسات إسلامية ودراسات غربية، تأليفا أو تحقيقا أو ترجمة، فلسفة أو أدبا، جامعيا أو أزهريا، مصريا أو عربيا أو أجنبيا. بل إن الذى أشرف على الفيلسوف الشامل فى رسالته للدكتوراه «الزمان الوجودى» عام ١٩٤٣ هو عميد الأدب العربى طه حسين.

كان الفراغ كبيرا يحتاج إلى ملء أولى فى كل الميادين، ودون هذا الحد الأدنى من الثقافة الفلسفية على الاتساع، لا يمكن لأجيال قادمة البناء

بذاته/ امتلاءً مدهشاً، فهو في نظر نفسه الفيلسوف الأوحد، والتفكر الأوحد، والمحقق الأوحد: سواء ليس ثم من أحد، وسوى عمله ليس ثم من عمل. يذكر د. حسن حنفي أن د. بدوي حينما وضع «موسوعة الفلسفة» لم يضع في جزئها الأول من الفلاسفة العرب سوى عبد الرحمن بدوي نفسه. ولم يضع في جزئها الثاني من الفلاسفة العرب سوى أستاذه مصطفى عبد الرازق. وتشغل مادة سقراط ٢٠ صفحة وبينما تشغل مادة سقراط ٢٠ صفحة وبرجسون ٢٠ صفحة وديكارت ١١ صفحة. ولا يفوقه كمياً إلا أرسطو (٢٥ ص) وأفلاطون (٢٧) وفشتة (٢٠ ص).

حول «الفلسفة السياسية في كتابات عبد الرحمن بدوي» كانت دراسة د. عبد المنعم تليمة، التي أوضع فيها أن قلة عناصر السياسة العملية والنظرية في كتابات بدوي، هي بذاتها موقف سياسي، وأن شحوب الفلسفة السياسية في مذهب الفيلسوف هو بذاته موقف فلسفي.

وغني عن الذكر أن الفيلسوف الوجودي المتوحد المستوحش كان له مسار سياسي معروف، عرضه هو بنفسه في سيرته التي كتبها للموسوعة الفلسفية سابقة الذكر:

كان عضواً بحزب مصر الفتاة (١٩٢٨-١٩٤٠)، ثم عضواً في اللجنة العليا للحزب الوطني الجديد (١٩٤٤-١٩٥٢)، واختير عضواً في لجنة الدستور التي كلفت في يناير ١٩٥٣

في برن على مدى ثلاث سنوات، في الخمسينيات بعد الثورة المصرية، على سهولة الإطلاع على أمهات المراجع الأوروبية، بما توافر لديه من وقت وإمكانات مادية وحساس للعلم.

وقد يساعد على ذلك التفرغ الكامل للبحث العلمي لدرجة الرهينة، والعزوف عن الزوج والأهل والأولاد والأقارب والأصدقاء، أسوة بالجاحظ وابن رشد من القدماء.

يضاف إلى ذلك -يوصل حسن حنفي- الرغبة في العزلة والمزاج الحاد والعبوس الدائم والجدية الصارمة، حتى أصبح البحث العلمي جزءاً من المزاج النفسي والتكوين البدني، بالرغم من «هموم الشباب» و «اعترافات ساقطة» و «يوميات إحدى بنات الهوى» خشي الزملاء والتلاميذ والأصدقاء والمريدين الاقتراب منه مخافة أن يصيبهم منه الامتihan والآتي.

رفض جوائز الدولة التقديرية من الجامعات المصرية والأجنبية، وما زال يرفض كل مظاهر التكريم له، متشككا في كل شيء، أو متعالياً على كل شيء، كالقائد الذي لا يضع نياشينه على صدره، حتى لو انتصر في كل الحروب. فماذا تزيده النياشين؟ من يضعها يستمد وجوده منها ويشعر بأنه أقل منها، ومن يعزف عنها تستمد هي وجودها منه ويتعالى هو عليها.

كان من نتيجة هذه الشخصية المركبة أن امتلأت نفس «الفيلسوف الشامل» - كما يصفه الكثيرون -

مصر (العرب) من قهر تلك الموروثات ذاتها مع قهر الاستبداد المطلق والخارجي.

هذا التفتيش عن الوجدان الذاتي والجماعي وجد مجاله في حركة رومانتيكية عريضة تبذرت في كافة الإبداعات الأدبية والتشكيلية والموسيقية، كما تبذرت في الصياغات الفكرية، بل وتبذرت في مناهج البحث والتفسير والتأويل.

إن حاجات النهوض عصمت الإبداع الرومانتيكي المصري والعربي من عزل الذات عن سواد الناس، ومن استعلاء الفرد الأعلى والأقوى على المجموع.

وفي قلب هذا التوهج الرومانتيكي المصري والعربي كانت صيغة عبد الرحمن بدوي ضرورة فكرية وروحية معا.

الخصم الأكبر لعبد الرحمن بدوي في جياتنا الفكرية هو محمود أمين العالم، الذي كان في الأصل التلميذ الأكبر لعبد الرحمن بدوي.

ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يقدم العالم في بحثه «كشف حساب» مع بدوي ومع نفسه: في هذا الكشف تتبع أمين العالم نشأته هو في أحضان الوجودية، متأثرا في ذلك بعبد الرحمن بدوي. ثم عرض لتشتته بين ثلاثة أقطاب كبار تنازعوه تنازعا: بدوي بوجدانيته، ولويس عوض باشتراكيته الديمقراطية، ويوسف مراد بنزعة التكاملية في علم النفس والنفس. مع ما كان يرفرف فوق هؤلاء

بوضع دستور لمصر، وكانت تضم صفوة السياسيين والمفكرين والقانونيين (خمسین عضوا)، وأسهم- خصوصا- في صوغ المواد الخاصة بالحريات والواجبات، وأتمت اللجنة وضع الدستور في أغسطس ١٩٥٤، ولكن القائلين على ثورة يوليو لم يأخذوا به بسبب مافيه من تقرير وضمانات للحريات والحكم الديمقراطي السليم.

ويرصد، تليمة أن بدوي قد قدم الذات الفردية (فيما يتصل: بالشخصية والحرية والتاريخ) تقدما غالبا، وجعل لهذه الذات في العالم قيمة مطلقة، وجعل جوهر هذه الذات يتبدى في الشعور والوجدان، وجعل الإدراك في خدمة الشعور، والعقل في خدمة الوجدان.

ويمكن للتأويل السياسي الذي يعتد بـ «بظاهر» هذه الصيغة أن ينتهي إلى أنها استعملانية تنطلق من الذات الفردية لتقفز مباشرة إلى النخبة أو الصفوة دون نظر إلى السواد، المجموع، الشعب.

بيد أن د. تليمة يقترح قراءة ثانية غير قراءة الظاهر القريب المباشر. هذه القراءة تضع صيغة عبد الرحمن بدوي الفلسفية السالفة في «تاريخيتها» التالية:

كانت مصر الحديثة- ولا تزال- تفتش عن «الذات». والمغزى العميق لهذا التفتيش تحرير ذات المصري (العربي) من كوابح التقليدية الموروثة عن العصور المتأخرة، وتحرير ذات

أروع أن يتم لقاء داخل نفسه وفكره بين الفكر والمجتمع، بين النفس والمادة، بين الكم والكيف، وأن يتم اللقاء بين التناقضات المتنازعية والثنائيات المتناقسة. سيكون هذا مكسبا كبيرا للفكر والحياة والدكتور عبد الرحمن بدوي نفسه.

«أحسست بمنطق الحياة من حولي أقوى من منطق الوجودية». هكذا يقول العالم في شهادته. وهكذا غادر التلميذ أستاذه.

«فلنذكر من حفروا الآبار إذ نشرب من مائها». هذه كلمة شواين لاي رئيس وزراء الصين أيام ناصر وباندونج. ختم بها د. أنور عبد الملك شهادته الوافية عن عبد الرحمن بدوي، التي عدد فيها الدروس التي استخلصها من حياة وفكر عبد الرحمن بدوي.

والثير أن شهادة د. عبد الملك تعطي انطبعا مختلفا عن الانطباعات الثابتة التي يحفظها الكثيرون من بدوي. فالرجل - عند عبد الملك - مثال للأستاذ الذي يحفز تلاميذه على التفكير والجدل والنقاش، بل يذكر عبد الملك أنه دخل قسم الفلسفة جامعة عين شمس إعجابا باسم عبد الرحمن بدوي. وأن الأستاذ كان يفتح بابه كل يوم بعد انتهاء المحاضرات للقاء فكري خصب مع زملائه من الأساتذة وتلاميذه من الطلبة.

وهنا يؤكد عبد الملك أنه من المفيد لمن يتصدى للأستاذية في عصرنا وبلادنا أن يتعلم من أستاذنا الجليل

جميعا من مناخ اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال (١٩٤٦) بأفقه التقدمي، الاشتراكي العلمي.

على أن بذور التخالف والتضاد كانت كامنة منذ البداية بين الأستاذ والتلميذ، حتى قبل أن ينتقل التلميذ كلية إلى صفوف الفكر المادي التاريخي الجدلي. فمن البدء «كان عبد الرحمن بدوي يمارس نيتشويته (نسبة إلى نيتشه فيلسوف القوة والامتيان) ممارسة استعملائية تقيم بينه وبين طلبته والآخرين عامة مسافة شاسعة غامضة. وكنت أرى في ذلك معنى نيتشويا أصيلا أفهمه وأقدره وأتأمله في رهبة». بينما التلميذ «كنت استشعر نيتشويتى على نحو مغاير. إذ كانت عندي أقرب إلى المغامرة الحية التي تسعى إلى تجاوز كل ما هو سائد متعارف عليه، وكل ما هو ركيك مبتذل ضعيف، ولكن برفيف شعري روحى رومانسى».

هذا الرفيف الشعري الروحي هو ما أدى إلى افتراق التلميذ عن أستاذه، حتى أعلن التلميذ بوضوح «إن الوجودية ليست هي الفلسفة التي نريدها في شرقنا العربى. وإننا نتطلع إلى فلسفة تعكس إيماننا بالعلم وقوانينه الموضوعية وتعكس احترامنا للتاريخ الإنسانى الجليل».

وفي كتابه «الإنسان موقف» كتب العالم «بدوي: هل يسير في طريق مسدود؟»

ودعا أستاذه السابق إلى أن يوجه طاقاته الكبيرة القادرة في خدمة الفكر العلمى والثورة الاجتماعية: «فما

شأن كتابه الجري الآخر « من تاريخ الإلحاد في الإسلام ».

يتعرض « شخصيات قلقة » لسليمان الفارسي، والحلاج، والسهوردي. وبعد أن يؤكد ضرورة النفاذ إلى صميم الحركة الروحية الإسلامية، يقرر بدوي بشجاعة أنه ليس معنى ذلك أننا نلعن هذه الحركات كل اللعنة، بل لا نرى غضاظة في قيامها، بل نحن ندعو إلى إيجادها في اللحظة التي تكون فيها النزعات التأويلية المغالية قد استنفدت إمكانياتها في مرحلة مامن تطور الدين، لكن لا على أن تحل محل هذه الأخيرة، بل لتدعوها إلى تأمل نفسها وما قطعته من مراحل ولتزداد من معارضتها ومقاومتها مساواة وصلابة، فلكي يتحقق هذا التوتر الحى الذي بدونه تكون هذه النزعات المغالية نفسها في خطر الجنوح إلى التجحيم في تطورها إن صح هذا التعبير الذى قد ينبئ على شيء من التناقض - كان لابد من الإصابة بهذه الأمراض المؤقتة، ولهذا فإننا - يقول بدوي - ندعو إلى الاحتفاظ بكل النزعات المتناقضة حتى يكون في حدة توترها حياة غنية للدين الذى تقوم في أحضانه.

وأغلب الظن أن السبب الذى ساقه بدوي - في السطور السابقة - لضرورة النفاذ إلى صميم الحياة الروحية في الإسلام ليس هو السبب الوحيد، ذلك أن هناك سببا آخر، ربما كان السبب الجوهري، للتعرف على حركة التيارات الإسلامية الباطنية. فقد ذكر لنا المفكر القلق - في كتابه: « مذاهب الإسلاميين -

عبد الرحمن بدوي هذا التواضع الفكرى والحرص على إتاحة المجال للحوار الجدلى ومسارات الإجابات الممكنة.

وينهى عبد الملك كلمته بالدعوة الحارة إلى تكريم عبد الرحمن بدوي بما يليق به، مشيرا إلى تقصير مصر المحروسة في حق أمتنا وحضارتنا بتقصيرها في تكريم عبد الرحمن بدوي. إننا نعيش - نحن معشر المصريين والعرب والمسلمين - في عصر ارتفع فيه لواء الفكر الفلسفى في مستوى ما كان عليه في عصر ابن سينا وابن رشد والفارابى وابن خلدون بفضل كوكبة من الأساتذة، في مقدمتهم عبد الرحمن بدوي.

فكيف لا تدرك مصر - يتساءل عبد الملك - أن في عنقها، بل في أمثاقنا جميعا - دينا عظيما لهذا المفكر العلم الذى كوّن جيلا بعد جيل من كبار الأساتذة والمفكرين في أرضنا المصرية والعربية، وأثرى حضارتنا المصرية والعربية بمكتبة موسوعية على أرفع طراز؟

* * *

« أن لنا أن ننفذ إلى صميم الحركة الروحية في الإسلام ». هكذا يقول عبد الرحمن بدوي في تقديمه لكتابه المهم « شخصيات قلقة في الإسلام »، وهو الكتاب الذى صدر عام ١٩٦٤، ويعد واحدا من أجراً كتب بدوي الذى هو بدوره « شخصية قلقة » في تاريخنا الحديث. والكتاب اختفى من الأنظار بعد صدوره بقليل، لا نقول « صودر » ولكنه احتجب وغاب، شأنه في ذلك

وأغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيداً في محل قربه، لأن غاية المجهود أن يسلم عن الوجود، ويفغض عن المشهود، ويقضى عن المجهود.

فالغريب الحق - يقول بدوي تحليلًا للتوحيدى - ليس ذلك الذى نأتى عن وطن بئى بالماء والطين، وبعد عن آلاف منه، عهدهم الخشونة واللين، وإنما هو الذى «طالت غربته فى وطنه، وقل حظه من جيبه وسكنه» فهو فى وطنه غريب، وتلك هى الغربة الوجودية ذات المعنى العميق، لأنها إحساس بالوحدة الذاتية المطلقة التى يحملها الإنسان فى داخل نفسه أينما حل وحيثما سار، وفى أى وسط كان، فالوطن المادى لاسمعى له إذا قيس بالوطن الروحى الذى تقطنه تلك النفوس الشاردة.

التوحيدى إذن هو عبد الرحمن بدوي.

ولعل فى ذلك دافعا إضافيا لنفاذ عبد الرحمن بدوي إلى الحياة الروحية الإسلامية.

إن تلك الشخصيات القلقة التى يقدمها لنا، ليست إلا صورة له ومرآيا لروحه القلقة، المغتربة، غير المتكيفة. وهو بدوره صورة معاصرة لتلك الشخصيات ومرآة لأرواحها الهائمة.

ولسنا نجد مصداقا لهذه المضاهاة الباهرة فى كتبه الفلسفية أو اختياراته الصوفية فحسب، بل إننا نجدها - كذلك - فى دواوين شعره الثلاثة (تشيد الغريب : مرآة نفسى، هموم الشباب). وتتجلّى هذه النزعة

أنه يرفض، بطبعه، كل دعوى تدعى لنفسها أنها وحدها تملك الحق، أو أنها وحدها تمثل الدين الصحيح، «وشواهد تاريخ الأفكار أبلى دليل على تهافت هذا الادعاء».

والخير كل الخير فى أن يكون الدين مفتوحا لكل الاتجاهات، غنيا بشتى التجارب، حافلا بديناميكية الحياة، إن تعثر فى الشكل نبذه أو استبدله، وإن افتقر فى المضمون أغناه وتعمقه.

كما أن هناك سببا لا يقل جوهرية عما سلف، لتوجه عبد الرحمن بدوي إلى الحياة الروحية فى الفلسفة الإسلامية، ذلك أن الفكر الوجودى يرى أن هناك العديد من الأواصر التى تربط الفلسفة الوجودية بالتيارات الباطنية الإسلامية، وخاصة الاتجاهات الصوفية منها، بحيث يمكنه اكتشاف دعائم وجودية فى تراثنا الإسلامى الفلسفى.

ويتضح هذا الربط جليا فى مقدمته المهمة الشهيرة لكتاب «الإشارات الإلهية» لأبى حيان التوحيدى.

فبدوي يرى أن فى التوحيدى أدبا وجوديا. فى القرن الرابع الهجرى، وقيم دراسته على تقصى وجوه المشابهة بين التوحيدى وبين فرانز كافكا، وتقصى وجوه المشابهة بين التوحيدى وبين ألجير كامى: الغريب. وهو يورد حديث التوحيدى عن الغريب باعتناء شديد، ويحلله من زاوية وجودية بمعزة ظاهرة يقول التوحيدى:

«هذا غريب لم يتزعزع عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه،

الموحد، واندفعت مرغما في أثاويه
الجسد، أصب في كأس الخيبة المبكرة
دماء الحواس اللاهثة؟

فهذه كلها أسئلة تجيب عليها
التركيبة الغنية، المتنافرة المتضافرة،
لشخصية الغريب المصري: بدوي.
وتجيب عليها كلمات قليلة من
رسالة "سلوى" لـ:

«أنت الولوع بالمتناقضات، المحب
للمفارقات، لأن فيها ذلك التوتر الحي
الذي ترى فيه أنت سر الوجود. أيها
الوجودى الملىء بالمفارقات».

جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية:

فنان هباب الحلال

أعلن المجلس الأعلى للثقافة بمصر
جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية
لهذا العام ١٩٩٦ - ١٩٩٧. وقد فاز
بالتقديرية كل من: منير كنعان، على
نور الدين، غالى شكرى، فاروق
شوشة، السيد ياسين، أنور عبد الملك،
لويس مليكة، محمد طه بدوي. وفاز
بالتشجيعية كل من: فاروق الجبالى،
راجح داود، عادل بطرس، جمال الموجى،
محمد الرئيس، على راشد، فاروق عبد
الله، محمد النجار، مصطفى عبد
الغنى، أحمد حمروش، هشام حسبو،
نصر عارف، ومحمود عبد الرحمن.
وقد حُجبت عشر جوائز، اثنتان في

الاغترابية في مضامين القصائد
(بصرف النظر عن مستواها الفني
الشعري، الذى هو- في الواقع- ضعيف
ذهنى هزيل)، كما تتجلى بصورة أشد
قتامة في إهداءاته التى هى أكثر
تجسيدا لروحه الوجودية من كل شعره.
يقول بدوي في إهدائه: كتابه
«الحور والنور» (١٩٧٩):

«إلى سلوى، ابتهاج واعتراف:
أعيش في وطنى، ووطنى منفاي.
تمرح الدنيا من حولي وكأني
أنا وحدي الذى أنوح.
أنا موحد، وفي توحيدى حيوية
الوثنية بل أنا وثنى، وفي وثنيتى
صفاء التوحيد.

توحيدى حرية الخالق بإزاء المخلوق.
أما غيرى فتوحيدى عبودية المخلوق
للمخالق والخالق للمخلوق سواء.
وثنيتى تقدر اللبس وتفزع من
طغيان البصر.
وثنيتى تمجد الجسد وتهزأ بدعوى
الروح.

أجل في كيانى مصارة حياة،
لن أبتاع بها كوثر الأوهام».

كيف جمع عبد الرحمن بدوي بين
نيتشة وفلسفة القوة وبين الصوفية
والحلاج؟
وكيف جمع بين الحزب الوطنى
ومصر الفتاة وبين السهروردي ورابعة
العدوية؟

وكيف جمع بين هتلر والكويت
ودستور ٥٣، وبين حسيته التى صورها
بقوله «ودعت العشرين وشارفت
الثلاثين، أئى ودعت الغرام الطاهر

أضافها الفنان كنعان كرسام صحفي، حيث انعكست شخصيته الديناميكية على خطوطها المتمردة فأكسبتها حيوية غير عادية، وبثت فيها نبضا عنيف الوقع، حريف المذاق، وكأنها أصداء لواقع داخلي يعيشه الفنان حتى الإنجاع، واقع يكشف عما قى الأعماق عندما يطفو فوق السطح.

فالحياة أتون يفلو، وحركة دائمة، وصراع ظاهر وخفى، لا مكان للسكونية فوق ساحتها الساخنة والإكان العدم. ويواصل بىكار رسمه ليورترية أستاذة فيذكر أنه رويدا رويدا اختفت أدوات الرسوم والتلوين من عالم كنعان، لتحل محلها كتل الأخشاب العتيقة والأدوات المستعملة وغيرها من الخامات المتنافرة من الخلفات اليومية لتتجمع وتتجانس وتتفاهم وتتألف فى جميمية نادرة، وتتوحد فى تأليف غاية فى الذكاء يسفر عن مضمون عميق الأثر تعجز عن البوح به الخطوط والألوان.

ولا يمكن أن تنمى من ذاكرتى - يقول بىكار - إحدى لوحات هذه المرحلة التى عرضها كنعان فى الستينيات، وكانت عبارة عن "منخل" حقيقى قديم مثبت فوق أرضية من الحرير ذهبى اللون، عليها بعض اللمسات العشوائية السوداء الشبيهة بالكتابات اليابانية. وكانت هذه التجربة التى بدأها كنعان بجرأة نادرة مولد "الفن المركب" الذى أصبح فيما بعد تيارا يكتسح ساحة الإبداع الفنى المعاصر، كما أصبح الابن

التقديرية وثمان فى التشجيعية (منها جائزة الشعر).

وقد أثارت جوائز هذا العام عديدا من ردود الفعل الصاخبة فى الأوساط الثقافية.

منير كنعان (الفائز بالتقديرية فى الفنون التشكيلية) واحد من كبار فنانينا المعاصرين (٧٨ عاما)، ويعمل حاليا مستشارا فنيا لمؤسسة «أخبار اليوم». ومن جميل التوافقات أن صدر عنه كتيب قيم منذ أسابيع قليلة، ضمن سلسلة «نقوش» التى تصدر عن هيئة قصور الثقافة، وتختص بالفنون التشكيلية ومبدعيها، يشرف عليها الفنان ممر جهان والشاعر محمد عيد إبراهيم. الكتيب بعنوان «فارس الكولاج»، أعده الفنان حسين بىكار.

كان ظهور الفنان كنعان (مواليد ١٩١٩) فوق مسرح الإبداع فى الأربعينيات - يقول بىكار - عندما دعت الصحافة العرجاء إلى تطوير مظهرها الرث، وتقويم اصوجاجها، وتحويل الشكل الصحفى من عشوائية الإخراج إلى منهج علمى وفنى يستند إلى وعى كبير بالمتطلبات الفنية والسيكولوجية الواجب توافرها حتى يكتمل الشكل والمضمون عند لقاء القارئ بالصحيفة أو المجلة.

وإلى جانب الدور بالغ الأهمية الذى يقوم به الإخراج الصحفى فإن ملاحقة الأحداث الروية بنظائرها المرئية كان أحد الأهداف الجمالية والتعبيرية التى

والقبيلة الثانية هي قبيلة الأيديولوجيين العلمانيين، الذين شمعوا بأنفهم كذلك، وأخفوا موهبتهم الضئيلة خلف رطانة خطابية ما أنزل الله بها من سلطان.

وتحدثت أعفالههم حول رموز محفوظة سرعان ما استهلكت وابتذلت فوقفوا بعدها صفر اليمين. هؤلاء، لم يكتفوا بكراهيتهم كنعان، بل أعلنوا الحرب عليه واتهموه بالعبثية والعدمية واللامضمون. على أن صافيناز كاظم قد تجاهلت أن قبيلة الأيديولوجيين لم تكن وحدها في رفض كنعان، بل اشترك في هذا الرفض كثير من العقلاء المحترمين، غير العلمانيين. وبعضهم كان يمينيا، أو معتدلا، أو سلطويا. فهذا الناقد الكبير جليل البنداري يكتب في عام ١٩٦٧، بالأخبار، بيت كنعان نفسه، يقول في تقليدية واضحة وخفة ظل أوضح:

«أقام يوسف السباعي حفلة توبيخ لزميلنا الفنان منير كنعان على إحدى صفحات "آخر ساعة". وكانت الحفلة بمناسبة المعرض الذي أقامه كنعان على طريقة اللا معقول، وسماه يوسف السباعي معرض الخيش وورق اللحمه والغربال المحروق. وقال يوسف السباعي لثناء البيسي زوجة كنعان: إياك يكون المعرض ده خلصك من كل الكراكيب والزبالة اللي في البيت؟ فقالت سناء: ياريت، دي المصيبة إنه اشترى الحاجات دي من بره. وقال

الدلل في المعارض الجماعية التي يتصدرها شباب اليوم. ونسى التاريخ الفنان الذي أطلق الشرارة الأولى لهذه التجربة في الحركة الفنية المعاصرة: كنعان.

في عام ١٩٦٠ كتب الشاعر السوريالي المصري الشهير جورج حنين يقول: كنعان يزرع مسامير لكى يسقط المساحة، ويستعمل الخيط لكى يفك العقد، ويستخدم مصاريع الخشب لكى يرى خلال وإزاء كل شيء. وبخيوط الحديد يشيد أسوارا. وهذا هو سيد المتناقضات وأمرها، المصور الحصين الذى يجعل المانة تعبر عما هو خاص بالإنسان وحده. وفي هذا النوع من الجاذبية المقطوعة حيث تحمل مشكلة سقوط الأجساد ألف إجابة مختلفة، تبدو اجتراءات كنعان أمارات للكناعة أو جراحا أحدثها روينسون بالقلوب لكى يختلط نظام الزمن.

قبيلتان كبيرتان رفضتا منير كنعان.

هذا ما أكدته صافيناز كاظم، وهي تكتب عن أحد معارض كنعان عام ١٩٨٢: القبيلة الأولى هي قبيلة الأكاديميين الذين شمعوا بأنفهم لا يريدون أن يتركوا خط دفاعهم الأول والأخير، ألا وهو: التشخيص، لأنهم بتدريباتهم الأكاديمية التي تنسم بالتجمد والجبن، لا يريدون الإبحار نحو القارات المجهولة: اللهم إلا بعد أن تسجل لها الخراط وتحدد لها المعايير والمقاسات.

إلى رئاسة الإذاعة المصرية.

وليس من ريب في أن فاروق شوشة قام بدور ملحوظ في خدمة الثقافة العربية. لكن جائزته التقديرية هي في «الشعر» وليست في المساهمة الثقافية العامة. وهنا ربما طاف ببعض الأذهان سؤال: هل الجهد الذي قدمه شوشة في مجال الشعر جدير بجائزة الدولة التقديرية؟ ويزداد السؤال إلحاحا إذا علمنا أن شاعرا رائدا مثل أحمد عبد المعطي حجازي لم يحصل بعد على هذه «التقديرية»، ولعل هذه إحدى غرائب هذه الجوائز الغريبة!

على أنه لا جدال أن فاروق شوشة قد خدم الثقافة العربية خدمات كبيرة؛ ببرنامج الإذاعي الشهير «لغتنا الجميلة» - منذ ثلاثين عاما - وبرنامج التلفزيوني المعروف «أمسية ثقافية» - منذ أكثر من عشر سنوات. في الأول تبسيط للغة العربية وكشف عن دررها الغالية الكامنة وعرض للمحاتها الممتعة. وفي الثاني متابعة لما يجري على الساحة الأدبية من قضايا وتيارات وإنتاجات جديدة، عبر الحوار المسئول والمساجلة الجادة. وإن كان الكثيرون يأخذون على برنامج «أمسية ثقافية» انحيازاً للتيارات المألوفة في الأدب، وهروبه من التيارات الجديدة والحداثيّة، بحيث يبدو البرنامج في أغلب الأحيان أعرج يسير بقدّم واحدة، ناثيا عن النبض الهادر الجديد للحالة الإبداعية الراهنة، راكنا إلى الاتجاهات الرسمية المسموح

يوسف السباعي: إن الفائدة الوحيدة التي كان يمكن أن يحققها المعرض لم يتحقق.

وكنعان الرسام الواقعي عرفت في «آخر ساعة» منذ عشرين عاما، وكان يرسم لوحات تساهم في ارتفاع توزيع «آخر ساعة». ثم تطور كنعان وأصبح بيكاسو «آخر ساعة»، وتطورت لوحاته فأصبحت أشياء غير مفهومّة. وحاولت أن أُميد كنعان إلى نفسه فاتهمنى بالتخلف، ثم تطور مرة أخرى وأصبح يبحث عن الاختتاب القديمة والمسامير ووزق الجرائد وهباب الملل، ويكون منها صورا مخيفة، ثم يقيم لها معرضا. ولو أننا وضعنا هذه الأشياء بين يدي شعبانزي من جيران في حديقة الحيوانات ليقم منها معرضا، لما جاء هذا المعرض في عبقرية معرض كنعان.

وما نود أن نضيفه، بعد كل ذلك، أن تيار «الكولاج» الذي افتتحه كنعان لم يفتح دربا جديدا للحركة التشكيلية الشبابية فحسب، بل فتح - كذلك - أسلوبا جديدا في الكتابة الشعرية الجديدة. ولعل كاتب هذه السطور واحد ممن يرى الكثيرون أن «الكولاج» يمثل عنصرا أساسيا من عناصر تقنياته الشعرية.

لغتنا الجميلة

فاروق شوشة، الفائز بالتقديرية في الشعر، شاعر معروف. وقد بلغ الستين في العام الماضي، وأحيل على المعاش من عمله الوظيفي الرسمي، وكان قد وصل



والنقد لديوان محمود حسن إسماعيل عن «الملك» فاروق قبل الثورة. وقد أوضح شوشة أن الديوان كان سقطة كبيرة لشاعره، كاشفا عن الرغبة الخفية وراء صدوره، وهى سعى صاحبه وزاء وهم كاذب هو «إمارة الشعر».

على أن شوشة قد ختم مؤاخذته بالتأكيد على فضل الريادة عند إسماعيل، حيث: «القيمة الكبرى لمحمود حسن إسماعيل ما تزال - بالرغم من تعظيمه على ديوانه (الملك) ووقوعه فى شرك الحلم بإمارة الشعر - قيمة كبرى وباقية، فهو أحد ثلاثة تدين لهم حركة الشعر الجديد بالكثير، بل لعله أن يكون فى مقدمة صاحبيه: على محمود طه وإبراهيم ناجى، من حيث الأثر والقيمة والتمايز.

وقد اعترف رواد حركة التجديد الشعرى أنفسهم (عبد الصبور وحجازى فى مصر، ونازك الملائكة فى العراق) بدين محمود حسن إسماعيل عليهم، وتوقفهم الطويل أمام عالمه الشعرى فى مطالع رحلتهم الشعرية». وحينما وقعت محاولة اغتيال نجيب محفوظ عام ١٩٩٤، كتب فاروق شوشة قصيدة بعنوان «الذبح والسكين»، يقول فيها:

«هل نحن ذابحوه؟

نحن المناققين والأوغاد واللصوص
والقابعين فى رهان الخلط والتخليط
يفتون

ويعيشون

والمارقين فى دهاليز الكلام

بها، التى لا تجلب الإزعاج والقلق.
من الناحية التصنيفية، يضع نقاد الشعر فاروق شوشة ضمن الجيل التالى لجيل الرواد فى حركة الشعر الحر بمصر، مجاورا فى هذا الجيل لمحمد عفيفى مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة زامل دنقل.

ومن ناحية طبيعة الشعر، فقد تم النظر إلى أمل دنقل باعتباره صتوت الجماعة الثورى، المعبر عن الأم الأمة وأفراحها بوضوح جرح وبحدة مؤلة. وإلى محمد عفيفى مطر باعتباره شاعر التركيب الجمالى المكثف ذى التشكيلات اللغوية والصورية المعقدة. وإلى كل من أبى سنة وشوشة باعتبارهما صوت الرومانتيكية العذبة، البسيطة، التى تعتمد منجزات الشعر الحر، ولا تيزحها إلى أبعد منها، بلا شهوة فى تحقيق منجزات جديدة، وذلك من أجل الوصول إلى قطاعات أوسع من الجمهور والقراء.

وليس معنى الطابع الرومانتيكى الذى تتصف به تجربة شوشة الشعرية (عبر حوالى عشرة دواوين، من أهمها: إلى مسافرة، الدائرة المحكمة، العيون المحترقة، يقول الدم العربى، هئت لك) إنه شاعر غير مشتبك مع قضايا واقعه الحى، اجتماعيا وسياسيا وإنسانيا، سواء بكلمته الشاعرة، أو بكلمته النائرة، أو بجهد الثقافى المحفوظ.

فى الملف الذى نشرته مجلة «إبداع» عن الشاعر محمود حسن إسماعيل (يوليو ١٩٩٢) تعرض شوشة بالتحليل

أو مباحر النصوص
والباحثين عن شريحة من جثة
الوطن

الليبرالي، التقدمي، الضابط

ليصنعوا وليمة الذئب
لعلها أن تشبع البيطون
والصامتين
لم ينافحوا
ولم يحركوا السكون
لكنهم بدورهم، يراهنون.
في البدء
كان الذبح والسكين
وفى الختام
كلنا المضرع الطعين».

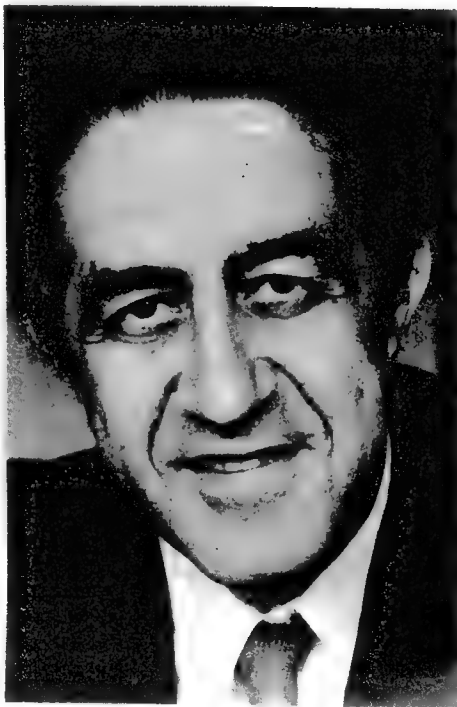
السيد ياسين - الفائز بالتقديرية في
العلوم الاجتماعية- واحد من كبار
المفكرين الليبراليين في مصر، وهو
كذلك اسم بارز من أسماء علماء
اجتماع الثقافة والمعرفة والأدب. ترأس
لسنوات عديدة مركز الأهرام
للدراستات السياسية والاستراتيجية،
وهو الآن مستشار به.

وكان كتابه «علم اجتماع الأدب» الذي
صدر عام ١٩٧٠ كتاباً رائداً في ذلك
الوقت، حين لم تكن دراسات
سوسيولوجيا الثقافة والأدب قد عرفت
بصورة واسعة في بيئتنا العربية.
«التراث وتحديات العصر في الوطن
العربي: الأصالة والمعاصرة» عنوان
مجلد ضخم يضم بحوث ومناقشات
الندوة الفكرية التي نظمها مركز
دراسات الوحدة العربية (١٩٨٥)، أشرف
على تحريره السيد ياسين، ليوضح في
مقدمته أن قضية التراث وموقفنا
نحن المعاصرين منه هي قضية
القضايا، إذ تكتسب أهميتها القصوى
من كونها تعبر عن حركة مزدوجة في
المجتمع العربي المعاصر: حركة فكرية
نشطة تدور بين المثقفين والكتاب على
اتساع الوطن العربي، ويستخدم فيها
الخلافاً إلى حد العنف اللفظي الشديد
أحياناً، وتدور حول قضية العودة إلى

وعلى الرغم من إدانة الشاعر لـ
«مباحر النصوص» فإنه لا يسعى إلى
تجاوز «مبخرة شعر التفعيلة»
الرسمية، مع تقديرنا لنبل المقصد في
تعاطفه مع محفوظ وحرية الكلمة.

وهو يحیی انتفاضة الحجارة في
الأرض المحتلة:
«الآن الآن / تتشكل كل حروف الكلمة/
في أيدي أطفال الأرض/ وحراس
العرض/ وأبطال الساحة والميدان/
تتشكل كل حروف الكلمة/ تصبح
حجراً/ حجر يصبح وطناً».

فكان الصلة وثيقة بين الكلمة
والحجر، وبالتالي بين حرية الكلمة
وحرية الحجر: إن كليهما يصنعان
الوطن الحر.



الشلالة سينجم عنه إدراك ناقص وضال.

كيف تعاملت السلطة في المجتمع العربي مع إشكالية الأصالة والمعاصرة؟

يجيب سيد ياسين بأنه - من الناحية التاريخية - حاولت بعض السلطات الليبرالية أن تجابه الإشكالية برفع شعار العلمانية والوحدة الوطنية. وهناك سلطات تقليدية أخفت وراء تطبيق النظام الإسلامي الانفراد العائلي بالسلطة وممارسات الاستغلال الاجتماعي. وثمة، أخيراً، السلطة الاشتراكية التي رفعت شعار العلمانية مع محاولة للتقريب بين أهداف الاشتراكية والإسلام.

فماذا عن موقف السلطة في الوقت الراهن، خصوصاً بعد تصاعد المد الإسلامي في الوطن العربي؟

يجيب المفكر في نقاط حادة محددة: * هناك محاولة من جانب السلطة في بعض البلاد العربية لرشوة الجماهير من خلال النص على أن الشريعة الإسلامية هي المصدر الأساسي للتشريع، والدعوة إلى تقنين الشريعة الإسلامية. وهذه السلطة (والمثل البارز لها مصر) مترددة في التطبيق في الوقت نفسه.

* تصولت السلطة في بعض البلاد العربية الأخرى إلى اعتماد الإسلام كنظام للحكم لإخفاء الافتقار للشرعية، وشرعت في تطبيق الحدود الإسلامية في مناح يسوده انعدام العدالة الاجتماعية والديمقراطية، ومن خلال الإرهاب العام الذي يمارس على المجتمع

الجزور، وإعادة تعريف الهوية، على اختلاف واسع في المنهج والاتجاه.

وحركة جماهيرية تنقسم بالديناميكية والاتساع والشمول، تنقسم للميل إلى العودة للتراث. وهذه العودة تتخذ أشكالاً ثقافية وسياسية شتى، وليست عودة المرأة العربية إلى الحجاب إلا الإشارة الرمزية لهذه الحركة. أما التوجه الحقيقي لهذه الحركة الجماهيرية فهو الدعوة السياسية النشطة إلى تغيير النظم السياسية العربية "الوضعية" وتطبيق الحكم الإسلامي.

وفي تعليقه على دراسة محمد عابد الجابري: «إشكالية الأصالة والمعاصرة: صراع طبقي أم مشكل ثقافي؟»، أوضح سيد ياسين أن اعتبار إشكالية الأصالة والمعاصرة إشكالية فكرية ثقافية محضاً هو تفكير مثالي بالمعنى الفلسفي للمثالية. فهو يعلى من الأفكار على حساب الواقع بكل ما يعمر به من تفاعلات وصراعات. وكأن هناك مشكلات يمكن أن تتفاعل مع بعضها البعض في انزعاج عن الواقع.

ومع ذلك فقد اقترح ياسين أن ندرس الظواهر عبر عملية مثلثة الأبعاد: دراسة العلاقات بين الوقائع وبعضها البعض، دراسة العلاقات بين الوقائع والأفكار، دراسة العلاقات بين الأفكار وبعضها البعض.

ولعل هذه الشبكة المثلثة الأبعاد التي اقترحها سيد ياسين منذ سنوات هي النهج الأصوب الذي ينبغي علينا انتهاجه في درس أية ظاهرة. والاقتصار على أي بعد من الأبعاد

أكثر من خمسة وعشرين عاما. « هذا كتاب يتصدى للإجابة على سؤال مركزي في تحركنا العربي المعاصر، ألا وهو: كيف يمكن أن نقيم علاقة جذرية، عضوية متصلة، بين تحركنا الوطني التحرري المتجه إلى الثورة الاجتماعية والهدف الاشتراكي من ناحية، وبين إقامة فلسفة تواكب هذا التحرك الذي فرض نفسه على العالم أجمع، تكون- على وجه التحديد- فلسفة النهضة الحضارية في مصر والعالم العربي؟ »

كان ذلك جزءاً من مقدمة د. عبد الملك لكتابه « الفكر العربي في معركة النهضة ». أما بعض ملامح الإجابة على السؤال فتتضح لنا حينما يقرر المفكر أن الفكر الوطني التقدمي ينطلق من نقطة بدء، هي: إدراك أن الإطار الوطني هو وحده الإطار الذي تندرج في قلبه عملية التفاعل الاجتماعي والصراع الفكري والسياسي من أجل التقدم.

على هذا الأساس العريض فلا بد لنا من إيجاد صيغة لتجميع وتعبئة وتكتيل كافة القوى الوطنية، أي- ما دمنا في مجال الفكر- جميع المدارس الفكرية الأصلية في حركتنا الوطنية وتاريخنا القومي في وحدة لا تنقسم، ولكنها وحدة بين اتجاهات مختلفة، متباينة، تعتبر أن هذا الاختلاف وذلك التباين بينها لا يمثل التناقض الرئيسي، وإنما يمثل تناقضاً ثانوياً في عصر يعتبر فيه التناقض الجوهرى هو ذلك الذي نراه قائماً بين الامبريالية وحركة التحرر العربية، بين

كلل (والمثل البارز لذلك هو السودان). * محاولة السلطة في بلاد عربية تطويق التيار الإسلامى الصاعد باستخدام وسائل بوليسية وأمنية، في سياق تفتقر فيه هذه النظم إلى الشرعية، وفي غياب لمشروع علماني بديل يحقق إشباع حاجات الجماهير الأساسية.

كل ذلك إضافة إلى شيوع مناخ القهر بشكل عام، وضد المثقفين بشكل خاص، مما يؤدي إلى تعويق حرية التفكير وحرية الحوار والتنظيم بين ممثلي التيارات الفكرية المختلفة.

هكذا كانت تعاملات السلطة العربية مع قضية الأصالة والمعاصرة، كما رصدتها سيد ياسين وهذا يعنى أنه لا توجد سلطة عربية واحدة عالجت إشكالية الأصالة والمعاصرة معالجة صحيحة سليمة. وهذه إحدى نذر الكارثة التي نعيش حالياً أولى حلقاتها السوداء.

مياه جرت في النهر

نهضة مصر، المجتمع المصري والجيش، الجدلية الاجتماعية، دراسات في الثقافة الوطنية، ربح الشرق، الإبداع والمشروع الحضاري، الفكر العربي في معركة النهضة، الجيش في الحركة الوطنية، مدخل إلى الفلسفة، تغيير العالم.

هذه بعض عناوين كتب أنور عبد الملك ٧٥ سنة - الفائز بالتقديرية في العلوم الاجتماعية- التي كتبها بالعربية. وله قدر مماثل من المؤلفات باللغة الفرنسية، حيث عاش في فرنسا

أقوى الكامنة من أجل إبداع المفاهيم والرؤى الجديدة القادرة على التعامل مع عالمنا المتغير، وتمكيننا من الإسهام الفعال في صياغة العالم الجديد.

* * *

رأيت د. أنور عبد الملك، لأول مرة، في الندوة الأسبوعية التي كان د. عبد المنعم تليمة يعقدها في بيته. كنا في أوائل السبعينيات. كان منظره مهيباً جميلاً، جليلاً. شعر أبيض مرجل، ووجه باسم بشوش : على طريقة محمد مندور أو يوسف وهبي أو حسين رياض. ألقى في ذلك المساء محاضرة كانت بمثابة خلاصة فكرة في ذلك الحين:

فكرة الجبهة الوطنية الديمقراطية بين التيارات والرؤى والأحزاب، تشكيل سياسي جامع شبيه بالاتحاد الاشتراكي العربي أو بحزب المؤتمر الهندي، مسار النهضة من محمد على إلى عبد الناصر. والدور الوطني الذي يمكن أن تلعبه الجيوش الوطنية كبرجوازية عسكرية صغيرة في تطور دول العالم الثالث والدور المركزي للدولة المركزية.

وأغلب الظن أن الزمن قد خيب أمل الفكر الكبير في عديد من رؤاه وأشواقه، وعلى وجه الخصوص مسألة الدور الوطني للجيوش الوطنية في إقامة أنظمة حكم وطنية. فما هي تجربة مجتمعاتنا العربية مع الجيوش : عسكرياً متحكمة، استبدت بشعوبها وأفقدتها استقلالها وهويتها وأرضها واقتصادها. وبدلاً من مقاومة الإمبريالية الغربية وحدها - كما تمنى

الاستعمار الثقافي الغربي - أيا كان لونه الأيديولوجي - وبين مجموع التيارات الفكرية النابعة من تحرك مجتمعات عربية حول قطاعاتها الأكثر تقدماً.

كانت هذه بعض ملامح رؤية أنور عبد الملك للنهضة العربية المنشودة، وقد صدرت عام ١٩٧٤، حينما ترجم بدر الدين عروذكي الكتاب، الذي ألفه صاحبه بالفرنسية قبل ذلك بسنوات، أي في منتصف أو أواخر الستينيات: في عز وهج مشروع النهضة العربية والحلم القومي وحركة التحرر العربية. وقد جرت مياه كثيرة في أنهار كثيرة. فهل مازال "الخطاب" صحيحاً، والإجابة هي نفسها؟

هذا ما لانستطيع القطع به، وهو ما سوف تجليه لنا مسار حركتنا العربية القادمة.

أنور عبد الملك نفسه أدرك تقلب الحال وانقلاب الدنيا، ولذا نجد لهجة خطاب قد تغيرت، فما هو في كتاب أخير له هو «الإبداع والمشروع الحضاري» - ١٩٩١ - يطرح تساؤلاً جديداً: «هل من سبيل إلى الحفاظ على مساحة من حرية القرار، لتحديد مسار يتفق وآمال الأجيال المتشابكة التي صاغت النهضة - نهضة مصر في قلب العالم العربي - رغم الانكسار والتراجع، وتصاعد الهيمنة من المركز المتقدم على شعب العالم المحيط؟

في هذه اللحظة التاريخية تحديداً - يقول عبد الملك - يصبح لزاماً علينا أن نعود إلى الأركان الراسخة، عبر الأجيال، نحدد إطار إمكانات إحياء

للتضامن حاليا- الذى بدأ متهاكاً و متماسكاً بسنواته التى بلغت ثلاثة أرباع القرن، حينما كنا نصافحه على مدخل جامع عمر مكرم بميدان التحرير- منذ ثلاثة شهور- معزين إياه فى وفاة ابنه، صديقنا ورفيقنا وابن جيلنا: د. علاء حمروش. هذا الرجل المؤسس: "تشجيعه" الدولة بجائزتها الصغيرة "التشجيعية"، بدلا من تكريمه خير تكريم! «كم ذا بمصر من المضحكات»!

عبد الملك- صارت الشعوب العربية مطالبة بمقاومة امبريالية الغرب وامبريالية العسكر المحليين، على السواء.

من هنا، نفهم لماذا يتحدث د. عبد الملك، حاليا عن «بدايات للتساؤل والمراجعة النقدية، والسعى المتصل إلى إبداع الفكر الجديد، والبداية المحكنة، بعيدا عن الجمود الفكرى والقناعات المغلقة».

تشجيع بعد السبعين

أما فوز أحمد حمروش بجائزة الدولة التشجيعية، لا التقديرية، فهو عجيبة الجوائز هذه السنة.

وهل يحتاج أحمد حمروش منا إلى تعريف؟

الرجل صاحب الخمسة وسبعين عاما، أحد كبار الضباط الأحرار، أى أحد كبار الصف الثانى من صانعى ثورة يوليو ١٩٥٢. رفيق عبد الناصر وخالد محيى الدين وثروت مكاشة وعبد الحكيم عامر وعبد اللطيف البغدادي، إحدى همزات الوصل بين تنظيم الضباط الأحرار قبل الثورة ومجلس قيادة الثورة بعد قيامها وبين تنظيمات الشيوعيين، نظرا لنزوعه اليسارى، ورئيس هيئة المسرح فى الستينيات، ثم هو المؤرخ الأكبر لثورة يوليو، عبر السفر الضخم لى الأجزاء الستة: تاريخ ثورة يوليو ١٩٥٢. وهو العمل الشامل الجامع الذى لم ينجز مؤرخ متخصص مثيلا له فى دقة التحرى وشمول الاستقصاء وحيادية النظرة. الرجل- رئيس اللجنة المصرية

هكذا تكلم غالى شكرى

"إلى خالد محيى الدين: رمز التواصل من مرابى إلى عبد الناصر، إلى الغد العربى لمصر الاشتراكية". بهذه الكلمات أهدى د. غالى شكرى كتابه "النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث"، والصادر عن دار الطليعة ببيروت ١٩٧٨، الذى كان أطروحته للدكتوراه من باريس قبل ذلك بعامين بعنوان أصلى هو "النهضة والسقوط فى الفكر العربى الحديث: دراسة نقدية مقارنة بين عصرى محمد على وجمال عبد الناصر". ولعل غالى شكرى، بهذا الإهداء الجميل، أراد أن يؤكد الطابع اليسارى لتوجهه الفكرى من ناحية، وأن يزجى التحية لعودة خالد محيى الدين إلى الحياة السياسية بإنشائه حزب

يوضح غالى شكرى أن أطروحته هي مجرد "محاولة منهجية" لتأسيس سوسيولوجيا للمعرفة العربية، تتخذ من ظاهرة النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث "مادة" لها، لأنها الظاهرة - المحور، فى توجهات الثقافة العربية المعاصرة، ولأنها "بوصلة" التقدم والتخلف فى المجتمع العربى المعاصر. وعلى ذلك، فنظراً لأن فكر النهضة والسقوط هو تشكيل بنىوى فى هيكل المجتمع، فقد كان التداخل بين الثقافة وغيرها من أبنية هذا المجتمع محتوماً. كما أن استيضاح عناصر الهيكل الاجتماعى لمصر الحديثة منذ محمد على إلى جمال عبد الناصر من المواد الضرورية لرؤية المصادر والأصول التى تنبع منها النهضة والمصنات التى يؤول إليها السقوط، فالحوار الاجتماعى للثقافة يشكل مسيرة التاريخ - بمتابعة قوى الإنتاج وأنماطه ووسائله وقيمه - كما أن الحوار بين الشرق والغرب فى مصر، بتجلياته العسكرية والاقتصادية والسياسية والفكرية، يشكل - سلباً وإيجاباً - مسيرة الحضارة، أى أن "الداخل" غير المعزول عن "الخارج" هو عنوان التحليل، كالعلاقة الجدلية بين التراث والعصر، وبين الماضى والحاضر، وبين الأصالة والتجديد.

لقى حصول د. غالى شكرى على جائزة الدولة التقديرية ارتياحاً شديداً فى الأوساط الثقافية المصرية والعربية.

التجمع الوطنى التقدمى فى تلك الفترة، من ناحية ثانية. وأن يربط بين النهضة (وربما السقوط كذلك) وبين فكر اليسار العربى!

مهما يكن من أمر، فإن الإهداء نفسه بما يحمله من دلالات ينطوى على إشارة إلى مضمون الأطروحة كلها: فالربط بين أحمد عرابى وعبد الناصر ومحيى الدين يحيل إلى خط أساسى منذ كثير من الكتاب والمفكرين والمنظرين العرب، ينهض هذا الخط الأساسى على الثقة بالدور الوطنى للجيش فى دول العالم الثالث، وعلى النزوع الوطنى عند ضباط البرجوازية الصغيرة. كما ينهض على التسعويل الكامل على ما سُمى "رأسمالية الدولة" كبديل، مناسب فى دول الشرق العربى. يتوسط التطرفين المرفوضين من قبل أوضاعنا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية:

تطرف رأسمالية الرأسماليين الأفراد فى النظام الرأسمالى الغربى من ناحية، وتطرف الملكية العامة لوسائل الإنتاج فى النظام الاشتراكى من ناحية ثانية.

ولعل غالى شكرى - فى تبنيه لهذا الخط الأساسى من خيوط فكر النهضة العربية الحديثة - كان واحداً من التلامذة المخلصين لأستاذه د. أنور عبد الملك، صاحب الجهد الأكبر فى نسج هذا الخط من خيوط فكر النهضة.

ومن المصادفات اللطيفة، أن يحصل كل من الأستاذ والتلميذ - فى وقت واحد معاً هذا العام - على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية.



كمجموعة من القوانين المنقولة عن الغرب.

ما سبب ذلك؟

يجيب غالى شكري، فى كتابه "أقنعة الإرهاب" بأن النهضة الاجتماعية الثقافية للمشرايح المتوسطة من البرجوازية المصرية لم تعثر على الصيغة العلمانية المناسبة لتطورها، وتطور المجتمع بشكل عام.

كانت هذه البرجوازية قد نشأت فى الأصل هجيناً، ولم يحدث أن كانت طبقة مستقلة، فقد اتجهت قطاعات من كبار ملاك الأرض إلى التجارة والصناعات الخفيفة والبنية البيروقراطية للدولة بمعونة الاحتكارات الأجنبية التى كان يهتما بتحديث المستعمرات. وهكذا ولدت برجوازيتنا المحلية مسخاً مشوهاً، لم تعرف القوام الاجتماعى الذى يتطور من المصالح الجديدة المستقلة ومن الكشوف العملية والفتوحات الفكرية والاختراعات التى تلبي احتياجات قوى الإنتاج الجديدة. ولذلك لم تصطبغ الرؤية الفكرية لبرجوازيتنا بأية مؤسسات دينية أو غير دينية قائمة، وإنما لجأت إلى "التوفيق" بين نقيضين، تحتاج لأولهما عملياً وهو التكنولوجيا الغربية، وتحتاج من الثانى أن يبرر الأول ويمنحه الشرعية، وهو الإسلام.

تترتب على هذا النشوء الهجينى للعلمانية نتيجة اليمية: وهى أن الإرهاب يصبح ذا أكثر من وجه، فيصدر عن أكثر من منبع. وعليه، فليس من شك فى أن العرب

ويرجع هذا الارتياح إلى شعور الجميع بأن جائزة التقدير قد جاءت فى وقتها بالضبط، ليس لأن د. غالى شكري يرقى فى سريره منذ نحو ثلاثة أعوام بعد أن باعته هجمة المرض، وهو بذلك أحوج ما يكون إلى أن يحس بأن أهله وناسه ومجتمعه ودولته معه، يقدرون جهده ويبعثون له بالسلام، ويتمنون له الشفاء ليستأنف مسيرته فى خدمة الوطن والثقافة والتقدم.

ليس من أجل ذلك - فقط - نقول إن الجائزة جاءت فى وقتها، بل نقول ذلك - أساساً - لأنه الآن فى الستين من عمره، وهو أكثر الأعمار ملائمة للحصول على التقدير والعرفان، وليس بعد ذلك كما يحدث غالباً. كما أن هذه الأعوام الستين تحمل بين أيامها إنتاجاً ثرياً يصل إلى حوالى ستين كتاباً، بمعدل كتاب واحد كل سنة. وهى نسبة فى غزارة الإنتاج ووفرته ربما لم يتفوق عليها فى حياتنا الثقافية العربية - فيما أعلم - سوى كاتبين اثنين، هما: أنيس منصور (نحو مائتى كتاب) وعبد الرحمن بدوى (نحو مائة وخمسين كتاباً)!

والحق أن قارئى كتب غالى شكري لابد أن يلاحظ أن "آلية" النهضة والسقوط فى الفكر (والاجتماع) العربى الحديث هى الحركة البدولية التى تشغله فى رصده لتطورات الفكر والمجتمع على السواء.

فى هذا الضوء فإنه يرى أن العالم العربى الحديث لم يعرف، العلمانية قط كجزء من مشروع حضارى أشمل، وإنما عرفها حيناً كظافة عقلانية تنويرية أو

الإنتاج.

أما أخطر نتائج هذه النهضة الهجينية للفكر العلماني العربي الحديث، فهو بروز عشوائية النظام الاجتماعي والسياسي والثقافي. ويرى غالي شكري أن هذه العشوائية لها ثقافتها الملونة بمختلف الأزياء: بدءاً من النفط وانتبهاء بالاستراتيجيات الأجنبية. وهل هناك .. أكثر عشوائية من أنماط السلوك وأنماط الحياة التي فرضت على المصريين خليطاً عشوائياً من منظومات القيم العثمانية والبدوية والأوربية.

وقد لعب النفط والاستراتيجيات الأجنبية بأنواعها الإقليمية والدولية دوراً نشيطاً في إعادة تشكيل المجتمع المصري وإعادة ترتيب أوراها الثقافية حتى يتسق الدور مع إعادة رسم خريطة المنطقة في سياق الصورة الجديدة المراد تثبيتها لخرائط العالم الموشك على الولادة بعد الانهيار السوفيتي وحرب الخليج والتفتت اليوغوسلافي والصومالي واليمنى. هي، إذن - كما يقول شكري في كتابه : ثقافة النظام العشوائى - حالة سيولة دموية عرقية وطائفية وجغرافية وأيديولوجية لم يسبق لها مثيل، وكان لنا منها نصيب لأسباب تخصصنا وأخرى تخص غيرنا. وهي متغيرات تجرف الثوابت أحياناً بدءاً من الأرض والإنسان وانتهاء بالافكار والقيم. هكذا بدت الثوابت الوطنية وكأنها

جميعاً لديهم رصيد ضخم من الإرهاب، سواء كانوا في الحكم أو في المعارضة. إن أسماء شهدى عطية الشافعى والشفيع وعبد الخالق محجوب والمهدى بن بركة وصالح بن يوسف ويوسف سليمان ليسوا أكثر من رموز لبحر الدم الذى استباحه وأهدره الحكم العربى. وإذا أضفنا حسين مروة وحسن حمدان وكمال جنيلاط وحسن خالد ورشيد كرامى وصبحى الصالح وناصر السعيد وفرج فودة، فإننا نكون قد ذكرنا بعضاً من رموز الدم الذى سفكته المعارضة.

ويؤكد د. شكري أن هذا الرصيد من الفاشية والعنصرية والطائفية لا يعيش خارج الذاكرة الفاعلة والمفعول بها، إنه التجسيد الملم لأقنعة للإرهاب المضادة لإعمال العقل.

هذه الأقنعة هي مجموعة مترابطة من البنى الاقتصادية، الاجتماعية السياسية، والبنى الذهنية وآليات الفكر، ومعايير السلوك، إن الدولة المستعمرة (بفتح الميم) التى استقالت شكلياً، قد حملت في تكوينها القاعدي، كما في نخبتها، كافة عناصر الإرهاب الاستعماري وقد أضيفت إليه تراكمات الحكم الأقلوى (الزعيم، شيخ القبيلة، رئيس الطائفة) والبنية الهرمية الطائفية على أية تنوعات مؤسسية أو فردية. قيادة واحدة على صعيد الشخص وصنع القرار، ودمج للسلطات في السلطة الأقوى: الجيش والشرطة والمخابرات، أى البنية العسكرية والسلطة الدينية ينتظمهما المجتمع الاستهلاكي المتخلف في علاقات

أنشأتها وزارة الثقافة والإرشاد القومي سنة ١٩٥٨ - هو أن نكرم ونقدر أصحاب الجهود البارزة في المجالات الأدبية والفكرية والعلمية والفنية المختلفة. وأن نشجع الكفاءات البارزة التي تعد بمساهمة مرموقة في المجالات المختلفة نفسها.

ونظام الجائزة التقديرية يختلف عن نظام الجائزة التشجيعية، حيث في حالة الجائزة التقديرية ينبغي على الهيئات والمؤسسات العلمية أو الجامعية أو الفكرية أن ترشح اسم العلامة البارزة التي ترى أنها أهل للتقدير والتكريم.

أما في حالة الجائزة التشجيعية فعلى الراغبين فيها أن يتقدموا بترشيح أنفسهم بأنفسهم، مع تقديم النموذج الإبداعي الذي يرون أنه أهل للتشجيع.

وبالطبع فإن القيمة المالية تختلف من التقديرية إلى التشجيعية؛ وهي حالياً خمسة آلاف جنيه مصري للتقديرية، وألف واحد للتشجيعية.

وهنا أولى غرائب الجائزة: فمن نسمع أن إنتاج الأفلام السينمائية صار يدعم من قبل المؤسسات الرسمية التي تنظم مهرجانات السينما (مثل صندوق التنمية ووزارة الثقافة وغير ذلك) بما يزيد عن مائة ألف جنيه، فضلاً عن المبالغ المماثلة أو القريبة من ذلك لجوائز أحسن ممثل وأحسن مخرج وخلافه.

بينما يصل هوان شأن المفكر أو العالم في تقدير الدولة - إلى أن تكون جائزته خمسة آلاف جنيه،

في مهب الرياح والعواصف التي تنذر بالخطر، وغدت الهوية الوطنية ذاتها موضعاً للأخذ والرد والضغط على أوتار بالغة الحساسية. كان الظن أن بعض الأفكار والقيم، وبالرغم من الانتكاسات كلها، قد غدت من البديهيات كإقامة الدولة المدنية والمجتمع المدني وحق المواطن وحقوق الإنسان وبقية الحريات الديمقراطية. ولكنها في السنوات الأخيرة لم تعد من المسلمات التي يتعقد حولها الإجماع أو يكتب بها العقد الاجتماعي.

أنت جميل يا غالى شكري،
وأنت خبثت آليات السقوط
والنهضة في الفكر العربي. وقد
أسقطتك - مؤقتاً - هجمة المرض. والآن
حان وقت النهوض.
فانهض

التعديل التام أو الإلغاء الزوام

بإعلان جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية لهذا العام ١٩٩٦/١٩٩٧، رفرفت في سماء الحياة الثقافية المصرية، علامات استفهام كثيرة، ويات من الضروري أن نقف وقفة متأملة مع هذه الجوائز - دورها، طبيعتها، دلالتها خاصة أن ثلاثين سنة قد مرت على إنشائها عام ١٩٥٨. إنشائها الأصل في فكرة الجائزة - حينما

بالتقديرية أعلام جديرون بكل تكريم،
مثل طه حسين ونجيب محفوظ وأم
كلثوم وحسن فتحى وحكمت أبو زيد
وسيف وانلى وزكى نجيب محمود
ويوسف شاهين وغيرهم.

وقاز بالتشجيعية مبدعون جديرون
بكل تشجيع ، مثل بهاء طاهر وعبد
الحكيم قاسم ومحمود بقشيش وحسن
طلب وعفيفى مطر وفرغلى عبد
الحفيظ وغيرهم.

لكن العشرين عاماً الأخيرة شهدت
العديد من المفارقات والغرائب التى
تثير الغبار على موضوعية معايير
إعسان منح الجائزة : التقديرية
والتشجيعية على السواء، وهى اللجان
التي تتشكل من المجلس الأعلى للثقافة!
فقد تأخرت الجائزة فى حالات كثيرة
حتى أنها أتت لبعض الفائزين بها وهم
على فراش مرض الموت ، وكأنها تحية
وداع. حدث هذا مع لويس عوض
ويوسف إدريس ولطيفة الزيات
وغيرهم.

والجائزة، بهذا التأخر ، تفقد هدفاً
(مبدئياً) من أهدافها الرئيسية: وهو
أن يشعر الفائز بها أن بلاده تعييه على
ما قدمه لها من جهود من أجل نهضتها
وسعادتها . فإذا جاءت الجائزة للفائز
وهو يحتضر لن يتسنى له أن يتذوق
ذلك الشعور بأن مواطنيه ممتنون له
عارفون لفضله. بل لعله لن يدري - فى
غيوبة الموت أو احتضاره - أنه حصل
على الجائزة التقديرية.

وهنا تتحول الجائزة من كونها تحية
عرفان إلى كونها نكتة غير ليقة، فى
لحظة غير لائقة فتثير التهكم والمرارة

نظير عمر كامل من الإبداع الفكرى أو
العلمى أو الفنى أفناه للفكر أو العالم
فى الإنتاج والإبداع وخدمة الوطن.
أقرب الأمثلة التى تجسد المفارقة هو
ما حدث مؤخراً: فمُنح شهر تقريباً فاز
فيلم "القبطان" للمخرج سيد سعيد
بجائزة أحسن إنتاج وقدرها مائة ألف
جنييه ومنذ أيام قليلة حصل د. أنور
عبد الملك على جائزة الدولة التقديرية
وقدرها خمسة آلاف جنييه!

لا نعرض هنا على جائزة إنتاج
الفيلم فى مناسبة، وربما كانت ضئيلة
بالنسبة لتكاليف إنتاج أى فيلم، كما
أن فيلم "القبطان" فيلم مميز جدير بكل
تكريم ومعاونة.

إنما الاعتراض ينصب، فقط، على
هزال قيمة الجائزة التقديرية ، إذا
قيست بقيمة الجوائز فى المجالات
الأخرى، وإذا قيس بجهد العمر كله
عند الفائز بها.

وبعيداً عن المعنى المادى للجائزة ،
فهناك المعنى الأدبى التقديرى فى
الجائزة ، وهو المعنى الأساسى فيها ،
الذى يجعل القيمة المالية مجرد رمز
ثانوى بجانب معنى تقدير الدولة
والمجتمع لمساهمة الجهود البارزة فى
تطور الوطن ، وما ينطوى عليه ذلك
من اعتراف المجتمع والدولة بفضل
الفائز على تقدم مجاله الفنى أو
العلمى أو الفكرى.

وقد تحقق هذا الغرض - التقدير أو
التشجيع - فى حالات عديدة فى
السنوات التى تلت إنشاء الجائزة وفى
بعض السنوات الأخيرة: ففاز

والحسرة، أكثر ما تثير الفرح والبهجة وامتلاء النفس.

ومن ناحية أخرى فإن الجائزة التقديرية قد منحت لأبناء يعد جدهم الإبداعى متوسط القيمة غير جدير بالتقدير: مثل ثروت أباطة ومصطفى محمود، اللذين حصلوا عليها فى الأدب، فى حين أن اسميهما كروائيين لا يذكران ككُتُباء رئيسية عندما يؤرخ مؤرخو الأدب تطوراتهما أو أجياله أو مسيرته.

وتعطينا جوائز هذا العام أكثر من قرينة على عجائب هذه الجوائز: من هذه العجائب أن يحصل عليها فاروق شوشة فى الشعر، بينما لا يحصل عليها الشاعر الكبير، أحمد عبد المعطى حجازى، الذى يستحقها منذ سنوات، فهو واحد من رائدين - مع صلاح عبد الصبور - قادة حركة الشعر الحر فى مصر، وساهما فى التحولات الشعرية العربية. وهى مساهمة لا تنطبق على شوشة من الناحية الشعرية، مع احترامنا لدوره الثقافى واللغوى.

ومن هذه العجائب، حصول أحمد حمروش على الجائزة التشجيعية فى التاريخ، وهو الرجل الذى وصل الخامسة والسبعين، ثم إنه الرجل الذى يستحق التقديرية (وتكون متأخرة) لجهده الثقافى طوال الخمسينيات والستينيات، ولعملة الضخم فى تأريخ ثورة يوليو، طوال الثمانينيات والتسعينيات، ولعملة الدائب فى حقوق الإنسان العربى، طوال العقدين

الآخرين.

ومن هذه العجائب أن تمنح الجائزة التشجيعية فى الرواية لأديب لم يسمع أحد باسمه أو بأعماله الروائية. وأن تحجب فى مجال الشعر عن أى أحد.

وقد يرد البعض على هذه العجائب بأن لوائح منح الجائزة تقضى بأن تمنح التقديرية لمن ترشحه هيئة أو مؤسسة فكرية أو علمية أو فنية من الهيئات التى لها حق الترشيح.

وتعليقنا هنا أن هناك مؤسسات عديدة ترشح حجازى كل عام.

وحتى لو لم ترشحه هيئة من الهيئات، أليس من حق، بل من واجب، لجان الحكم فى الجائزة أن تختار هى شخصية كبيرة تستحق التقدير فى مجالها، إذا لم ترشح هذه الشخصية هيئة من الهيئات، وإذا كانت الأسماء المطروحة أمام اللجنة ممن رشحتهم الهيئات الأخرى أقل من تلك الشخصية المختارة من حيث المساهمة المرموقة.

وفى كل حال، ينبغى أن تتسع دائرة الهيئات التى لها حق الترشيح للجائزة، بدلاً من اقتصرها على الهيئات الأكاديمية الضيقة.

أليس من الغرائب - فى هذا الصدد - أن اتحاد الأدباء - مثلاً - لا يدخل ضمن هذه الهيئات التى لها حق ترشيح الأدباء الذين يرى الاتحاد أحقيتهم فى الفوز بجائزة الدولة التقديرية أو التشجيعية؟

أليس من غار هذه اللوائح لهذه الجوائز. أن د. عبد الرحمن بدوى لم يحصل على التقديرية حتى الآن، وقد

الفراشات"، وهناك ديوان فاطمة قنديل "صمت قطنه مبتلة: وهناك ديوان إيمان مرسل "ممر معتم يصلح لتعلم الرقص"، وهناك ديوان عماد أبو صالح "كلب ينبج ليقتل الوقت"، وهناك ديوان كريم عبد السلام "بين رجفة وأخرى" وهناك ديوان إبراهيم داود "الشتاء القادم".

وفيما عدا محمد صالح، فإن بقية هؤلاء الذين أشير إليهم هم من الشباب الطالع الذي يليق أن نشجعه، من ناحية عمره أو من ناحية بدايات الإنتاج الشعري المميز عنده.

ولكن هل صحيح أن الإنتاج الشعري الذي كان معروضاً على اللجنة لم يكن يرقى كله إلى مستوى الحصول على جائزة التشجيع؟

أجزم بأن ذلك غير صحيح، فإنا أعلم، مثلاً أن ديوان ماجد يوسف، شاعر العامية المميز: "الخروج من الدوائر المثلثة"، كان من بين الدواوين المتقدمة، وهو ديوان عالي القيمة الفنية والفكرية. غير أنه لم يحظ بعطف خبراء لجنة الحكم.

وهنا تظهر لنا مثلبة جديدة في طبيعة هذه الجوائز ولوائحها ونتائجها: إذ يبدو أن شعر "العامية" خارج عن شرائع اللوائح في هذه الجوائز التقديرية والتشجيعية سواء. وهكذا فإن شعر العامية - عند فقهاء اللجان بالمجلس الأعلى للثقافة - هو نوع أدبي من "الدرجة الثالثة" لا يستحق المواطنة الكاملة في عالم الشعر.

وبذلك نصل إلى نتيجة مزلزلة،

بلغ الثمانين، وقدم للمكتبة العربية مائة وخمسين كتاباً من أهم ما تحويه المكتبة العربية؟

مهما تكن التبريرات، من مثل أن هيئة لم ترشح بدوى، أو من مثل أنه يرفض الجوائز والتكريم لأنه منعزل عازف منطو، فإن عدم حصول بدوى على الجائزة التقديرية حتى الآن، بينما حصل عليها - أحياناً - من هب ودب، يجرح مصداقية الجائزة ويخدش نزاهتها، ويشكك في أنها تحولت في بعض الأحيان إلى اتفاقات مجاملة أو مصلحة.

وقل مثل ذلك في محمود أمين العالم ومحمد حسين هيكل والتمحات محمد هجرس ود. أحمد أبو زيد).

وبالمثل يمكن التعليق على حجب الجائزة في مجال الشعر، إن أسوأ ما في هذا الحجب أنه يعطى إحياء بأن مصر كانت في العام الماضي والحالي خالية من الشعر الجدير بالتشجيع والتحية. وهذا غير صحيح كلية.

وإذا كان الشعر المعروض على اللجنة لا يرقى إلى المستوى المطلوب، فقد كان بإمكان لجنة الحكم أن تختار بنفسها ديواناً جيداً جديداً وتمنحه الجائزة، مثلما فعلت في أحد الأعوام، حينما كان الشعراء المتقدمون لا يرقون إلى الجائزة، فاختارت محمد عفيفي مطر للحصول عليها.

وإنا أستطيع أن أنكر للجنة التحكيم اسم أكثر من ديوان ممتاز يستحق الجائزة التشجيعية.

فهناك ديوان محمد صالح "صيد

نثمن بعض نتائج هذا العام فى جوائز الدولة: من ذلك حصول سيد ياسين (عالم اجتماع الثقافة) وأنور عبد الملك (المفكر الكبير) وغالى شكرى (الناقد المعروف، شفاه الله من مرضه الزاهن) ومثير كنعان (الغنان التشكىلى الكبير) على التقديرية. ومنها حصول راجح داود (الموسيقى) وعادل منير (المونتاج) على التشجيعية.

نخلص مما سبق إلى أن نظام جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية - بعد مرور ثلاثين عاما على إنشائها - أصبح أمام طريقين عليه أن يختار أحدهما: فإما أن يحدث لهذا النظام تعديل جذري، فى اللوائح وفى طرق الاختيار والتحكيم وفى القيمة المادية، وفى طبيعة الجوائز وهدفها وتوقيتها. وإما أن تلغى هذه الجوائز كلية، لأنها - بدون هذه التعديلات الجذرية المطلوبة - ستكون قد فقدت مصداقيتها ونزاهتها ومعناها. وستكون - كما هى الحال فى أغلب السنوات - المسرحية الهزلية لكل عام.

وهى تحذف بيرم التونسي وفؤاد حداد وصلاح جاهين وسيد حجاب وعبد الرحمن الأبنودى من قائمة "الأهلية" الكاملة فى تاريخنا الحديث. وهى نتيجة - كما نرى - مدمرة. علما بأن أحداً من حداد أو جاهين أو حجاب أو الأبنودى لم يفز بجائزة الدولة التقديرية، على الرغم من أن جهد كل واحد منهم فى صياغة وجداننا الحديث هو أضعاف أضعاف ما قدمه محمد التهامى أو فاروق شوشة أو مصطفى محمود أو ثروت أباظة مع الاحترام الشخصى للجميع.

ويزداد عجبنا حينما نعرف أن هناك لجنة مستقلة من لجان المجلس الأعلى للثقافة اسمها "لجنة الفنون الشعبية"، وحينما نعرف أن لجنة "الشعر" بالمجلس تضم فى عضويتها الشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودى، وحينما نعرف أن د. جابر عصفور - أمين المجلس - صرح أكثر من مرة أن "نفى شعر العامية" عن الحياة، لن يستمر، وأن لوائح الاستعلاء عليه ستتعدل.

كل ما تقدم لا ينبغي أن يمنعنا من أن



البناء الفني في: لا أحد ينام في الإسكندرية

أمجد ريان

(١)

لنابليون سهولة اسم روين هود وليهوذا سهولة يسوع وليزيد سهولة الحسين ولأم كلثوم وأسمةان سهولة ريا وسكينة!! الشهرة تسوى بين الجميع ومع تقدم الأزمان قد يصعب للأشعار مكانة الأولياء والقديسين - ص (٢٨١).
لقد طرحت الرواية طموحاتها بذكاء شديد، فقد تمكنت من التقاط روح المرحلة التي تعالجها فسادتها طموحاتها في أن تتبع بدقة طبيعة الشخصيات وسلوكياتهم وطبيعة تصورات الناس عن الحياة وعلاقاتهم ومواقفهم، ويمكننا أن نسترشد لتأكيد هذه القضية بتواجد العنصر اليهودي في العمل، كان على الكاتب أن يكون محايدا في نقل

يريد العمل الروائي أن ينظم فوضى العالم داخل تصور الكاتب الخاص الذي يرضيه، والروائي باحث عن الحقيقة، باحث صبور ملح عن عدالة نفتقدها وعن نوع من التواضع مع الآخرين ومع الكون، ورواية "لا أحد ينام في الإسكندرية" تحسم هذه الأشواق وتقتلئ بالرغبة العارمة في غزو العالم وفي غزو الحضارة الإنسانية كلها سياسيا وتاريخيا وحضاريا.

تريد أن تلتقط أسماء المشاهير في كل زمان ومكان وتفسف شهرتهم (هكذا دائما أسماء المشاهير من الأخيار والأشهرار على السواء

الذى أطر جميع فصول الرواية من خلال هذه المقتطفات الجمالية المتقناة بعناية.

لقد تعدد الكاتب أن ينقلنا باستمرار من حركة السياسة العالمية أو الأخبار العسكرية الدولية إلى قلب الأحداث اليومية البسيطة فى مصر بحيث يكون الانتقال مباشرا دالا على حميمية العلاقة بين مصر والعالم فى هذا التوقيت، ولكى يعبر عن رؤيته الإنسانية الشاملة فى الوقت نفسه. ونستطيع أن نورد مجموعة من المقاطع يتضح من خلالها هذا الأسلوب، فقد جاء ديوجول الزعيم الفرنسى إلى القاهرة (وزار معسكر القوة البولونية وأثنى على ما يبذنه الأحرار فى مصر من تعاون، وعزفت الموسيقى النشيد الفرنسى والسلام الملكى البريطانى والسلام الملكى المصرى، ثم غادر الإسكندرية إلى القاهرة ومنها إلى لندن، وقل السكر فى الإسكندرية، وضع الناس بالشكوى، فأسرعت المحافظة بنقل شحنتا كبيرة من الصعيد - ص ٢٦٩)، (نقل ملك اليونان وولى عهده ووزراؤه العاصمة إلى كريت وأرسل الملك إلى شعبه رسالة يطالبه فيها بأن يظل متماسكا غير منقسم على نفسه حرا طليقا، ودخلت القوات الألمانية إلى أثينا وانتحر شاب فى الإسكندرية من فوق فندق إيكاروس، كما ألقت فتاتان بنفسيهما أمام ترام الرمل فى شارع الإسكندرية - ص ٢٧١) وهكذا.

لقد أشبعت هذه الرواية حس الكتابة عند مؤلفها لأنها أكثر أعماله قدرة على التعبير عن هذا التنوع وهذه العواطف الحارة التى تميزت بها شخصيات الرواية. لقد كان أبطال

طبيعة تواجد اليهود فى مصر فى المرحلة التاريخية التى عالجتها الرواية دون أن ينسحب على وجودهم أى معنى أيديولوجى تعارفنا عليه بعد دخول اليهود إلى فلسطين عام ١٩٤٨.

تريد الرواية أن تغزو العالم وتغزو العقل الإنسانى بكل نشاطاته الاجتماعية والفكرية والجمالية، وقد جسدت المقتطفات التى أوردها الكاتب فى بداية كل فصل طبيعة الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية التى أنتجها عقل العالم فى المرحلة التاريخية التى تتعرض لها الرواية لكتاب عرب وأوروبيين فلاسفة ومفكرين وأدباء ومتصوفة، لقد تجاور الحس الصوفى والجمالى الذى عبرت عنه هذه المقتطفات مع التركيب الواقعى لأحداث الرواية ليخلق المزيج بين المجانبين مناخا خاصا يشير بقوة إلى العقل الإنسانى فى هذه المرحلة، وإذا كانت هناك بعض المقتطفات قد تتجانس فى مضمونها مع مضمون الأصل الذى وردت فى مقدمته، فهذا ليس شرطا لأن الأهم هو التعبير عن هذا المستوى المجازى فى رؤية الكاتب. ففى مقدمة الفصل الحادى والعشرين يقدم الكاتب مقتطفًا لطاغور يقول فيه: «ستدوم رحلتى كثيرا، وإن الطريق التى أمامى لطويلة.. لقد خرجت فوق عربتى عند تباشير الفجر وتابعت رحلتى عبر صحارى العالم - ص ٢٧٥). والمقطع يتجانس مع الفصل الذى جاء فى مقدمته لأنه الفصل الذى سيرحل فيه مجد الدين ودميان فى طريقهما إلى العلمين. ولكن الأهم - كما سبق الإشارة - هو هذا القوس الجمالى والحسنى والصوفى

على وجنتيها ممتزجة بالكحل الأسود . وقالت وهي لا تقصد : « السلام أمانة لكاميليا لو شفتوها قريب .. ولو حتى شفتوها بعيد . والنبي يست مريم ما تجرحوا البنت .. علشان خاطر نسيدنا عيسى وستنا مريم كمان » . وبينما قالت الست مريم : « جاضر يازهرة ما تقلقيش » جرت إيفون إلى الحجره باكية . ونزلت زهرة مسخلوعة القلب . لم تكن تدري أنها أحبت جيرانها إلى هذا الحد . ص ٢٦٢ .

لقد أعد الكاتب مشروعه الدرامى بحكمة ، فالرواية تشبه مشروعا شعريا أو موسيقيا دقيقا يتلاعب فيه الكاتب بأدواته تلاعبا منظما ، وهناك علاقة وطيدة بين عناصر الرواية والواقع الاجتماعى فى فترة مهمة فى تاريخنا القريب . لقد صنع الكاتب هارمونية بين العاطفة والعقل أو بين الحلم وحوادث الحياة اليومية لا يعبر عن حبه وانتمائته فقط ، بل يفضح طبيعة عالم مخيف تربص بالإنسان وهدده وجوديا قبل أن يهدد حاجاته الإنسانية ومتطلباته المشروعة .

لقد خدمت « الأحداث الرواية بعضها بشكل دقيق من خلال التكرار والانسجام والواقعية ، وإذا كان الكاتب يريد أن يחדش قصة الحب بين رشدى وكاميليا أو يكسبها المزيد من الواقعية فى مجتمع لا يحتمل المثالية المحضة فجعل كاميليا ترى جثة طافية فى أثناء الرحلة الزومانية للعشيقين ، فقد تمت الحكمة الروائية بذلك . فلم تأت مشاهدة كاميليا للجثة مفاجئة ، بل تعرفنا على جثث أخرى قبل هذا الموقف وبعده ، جثث طافية كانت تحتجزها أعمدة الكبارى فوق ترعة المحمودية ، فبدأ

روايته مفعمين بالمشاعر العاطفية الدافئة التى عبرت عن طفولة الكاتب نفسه وأحاسيسه المتفجرة تجاه العالم ، ولنتأمل كيف كان مجد الدين يبكى دميان رفيق رحلته بعد أن مات تحت القذائف الحربية ، وإلى أى قدر كان يحبه . ولنتأمل هذه العواطف العميقة المشتعلة التى تملكها زهرة لزوجها وجيرانها ، حتى أنها عندما دخلت كاميليا خلفها إلى الحجره كانت زهرة تمسك ببنيتها فتركتها واتجهت إلى الحلة التى على النار فكشفت غطاها وأخرجت بالملقعة الكبيرة كبدة الدجاجة ووضعتها فى طبق صغير قدمته لكاميليا (ص ١٤٢) ثم تتوجه لها بالحديث الذى ينم عن هذا القدر من المشاعر الحساسة العظوفة .

أنا خائفة عليك يا كاميليا .

من ماذا ؟

لا أعرف .. خائفة وخلاص .

ضحكت كاميليا وقالت وهى تترك الغرفة :

لا تخافى .. عمر الشقى بقى - ص ١٤٣ .

لذلك سيكون من الطبيعى أن يلوه بها الآخرون ليجدوا عندها الحنان والطمأنينة وأولهم زوجها الشيخ مجد الدين :

لماذا تأخرت هكذا يا مجد الدين ؟

غطيتنى يازهرة . شدي الجزمة من قدمي وغطيتنى . لا تتركى جزءا من جسمي إلا وتغطيه . ص ٢٥٦ .

وقبل أن تترك زهرة الإسكندرية عاتدة إلى البلد ، تركت ذكرى عاطفتها الجياشة وأوصت خيرا بكاميليا التى اكتشف أهلها قصة حبها المستحيل :

لم تستطع زهرة أن تمنع دموعها من الانحدار



السيمافور ويرخى ذراعه المقسمة الألوان حال تحرك القطار ويفعل ذلك من تحويلة مجاورة للرصيف، ويغير زيت القنديل المثبت في ذراع السيمافور مرة كل أسبوع، ويشعله بالليل كل مساء وهكذا. ولكن هذا المنحى الكتابي لا يتصل بالمواقف والأحداث الروائية فقط، بل هو يمس الرؤيا كلها، وهذا واضح مما طرحته الرواية بشكل عام في ضبط أحداثها ومتابعة شخصياتها واحدا واحدا بدقة متناهية على مدى اربعمائة صفحة، وقد انبثقت عن هذا الجهد الخارق رواية مهمة تتميز بهذه الحيوية الدرامية التي تفيض بقوة الملاحظة والنفاذ إلى أعماق التفاصيل والجسائر في إطار هذه الشاعرية الممتعة دون ترهل أو انسياب لواحد من الحيلوط الدرامية المشدودة بقوة على امتداد العمل، مما ينم عن خبرة إنسانية ومعرفة ومعايشة وحلم إنساني عميق، يصنع حياة أفضل للبشر من جهة، ثم خبرة كتابية وصبر على معالجة العمل الفني.

(٢)

الزمان الأساسي في هذه الرواية هو الزمان الماضي، والأحداث تدور حول فترة لحرب العالمية الثانية التي استمرت لست سنوات متتالية، معظم أحداث الرواية كانت إما قبل الحرب وإما في أثنائها، بينما استغرقت الفترة التي تلت الحرب فصلا واحدا في آخر الكتاب. لذلك من الطبيعي أن يكون التذكر معني كثير التواجد:

يتذكر مجد الدين بعد أن رحل عن القرية تفاصيل حياته، فإذا ما جاء المساء ينتعش الارتباط الشرطي فيتذكر أنه في مثل هذا

الحادث كما لو كان طبيعيا في هذا التوقيت الذي شهد ازدياد معدل الجريمة تعبيرا عن قلق شعبي عام إزاء الحرب.

ولقد تميز العمل بسعى الكاتب الواضح إلى الاكتمال بأقصى طاقة يمتلكها ملبيا متطلبات توجه فكري وجمالي بعينه يستلزم التفاعل الجدلي بين معطيات الرؤية المطروحة من خلال كافة تفاصيلها دون إغفال شيء قدر المستطاع، والكاتب لا يتسرك ثغرة دون أن يملؤها لكي يعطي لقارته لوحة متكاملة، ولنتأمل صفحة واحدة من الكتاب هي صفحة (٣٢٠) لتتعرف على هذه الكتابة التي تحاول الشمول وسد كل النواذ التي يمكن أن تقلل من احتمال المشهد.

في البداية نتعرف على هذا الكم من أسماء الهنود وأسماء المقاطعات الهندية (تعرف أن هناك دولة اسمها الهند، لكن أن ترى منها أحدا فهي معجزة حقيقية. محمد زمانا ومحمد صديقي وولايات خان وكرم سنج وتشوهرى رام وراج بهادور وغلام سرور وأرشاد وجنّه وإقبال مسلمون وهندوس لا تزيد أعمارهم على الثامنة عشرة، بل وأكثرهم في السادسة عشرة أطفال لا أكثر حملتهم الإمبراطورية البريطانية إلى بلاد غير بلادهم من بيشاور ولاهور وكراتشي وبومباي وكشمير لم يفكر أحد أبدا يوم ميلادهم أنهم سيحاربون في الصحراء المصرية جيوشا من أوروبا، وفي الأغلب سيموتون). ثم ينتقل في الصفحة ذاتها إلى عمل هلال في محطة السكة الحديد فلا يففل منه شيئا فهو: ينتظر الركاب وينظم الحركة ويضبط التحويلات الأرضية ويشغل

البنات، وأولاد عمه، وكل عائلة الطرابلسية والعسدة، لكنه يرى الجميع أطفالا، الجميع يجرون أمامه يضحكون وهو يريد أن يسك بأحد فلا يستطيع، والصوت الحنون لا يتركه حتى يصل إلى الحافة التي يرتفع منها البحر الأبيض فلا يرى فيها إلا أذرع معذبة ولا يسمع إلا أصوات الأثين، فيواصل هو بكاءه العنيف ودميان يرت على كتفه مواسيا (ص ٧٦).

ومنذ الصفحة الرابعة في الفصل السادس نحن بإزاء خالة تذكر أليمة للأحداث القديمة في القرية حول الثأر وحول المحكمة التي فضح من خلالها العمدة، وبدأت ثورته على عائلة مجد الدين بسبب أخيه البهي وما فعله في المحكمة (ص ٧٨).

ويظل مجدى الدين حتى آخر الرواية في حالة من التذكر الدائم وكأن ماضيه جاثم أمام عينيه لا يفارقه، وحفلت الرواية بجملة (تذكر مجد الدين) عشرات المرات، وكأن الكاتب لا يريد لمجد الدين أن تتغير ظروف حياته، وألا يعيد ترتيب حياته في إطار التغيرات العسكرية الاجتماعية الكبيرة دون أن يكون الماضى جزءا فاعلا في عملية صنع الحاضر والمستقبل.

والتذكر ليس خصيصة مجد الدين وحده، بل يكاد تكون خصيصة أساسية لمعظم الشخصيات، بل إن التذكر قد يكون طقسا جماعيا، فبعد ثورة سعد زغلول (كانت القرية تتذكر أبنائها الشهداء في الثورة والحرب قبلها، وأبنائها الضائعين ومن بينهم كان البهي الذي اختفى سنوات الحرب ولم يعد - ص ٣٠).

الوقت يكون قد عاد من الحقل واغتسل وتعمش وأطعم البهائم ومسح على أجسادها وغير لها الماء ووضع لها العلف وساعد زهرة على حلب الجاموس، ثم صلى العشاء وانفرد عن الجميع بالمصباح الغازى وراح يقرأ القرآن (ص ٢٦). إنها ذكرى المدينة لأيام الاستقرار الأولى قبل أن يرحل إلى هذه المدينة المتجهمة التي لا تشع إنسانيته.

ويتذكر مجد الدين ذلك اليوم البعيد عندما عاد الأب وأبناؤه من الاقتتال يحملون أبا مجد الدين الأكبر: القاسم ملفوفا في جلباب أحدهم. صرخت الأم وانفرد مجد الدين الذي كان في الحادية عشرة بأحد الأركان وراح يبكي على أكثر إخوته حنانا وشجاعة (ص ٢٩).

ويتذكر مجد الدين المرات التي زار فيها البهي في الإسكندرية وكيف كان التيار الكهربى ينقطع في الليل لأسباب يعرفها الناس ويتحدثون عنها في الصباح، منها مطاردة البوليس للصوص الذين يهاجمون السفن المارة بقرعة المخمودة (ص ٣٧).

ويتذكر مجد الدين فيما يشبه الرؤيا في المنام، يتذكر حاله الأليم بعد موت البهي فيرى كل شيء يقفز أمامه من الجنان، يتدحرج فوق الأرض. نساء جميلات وبنات أبكار وأحجار وقرود وعجائز متشحات بالسواد ووجه أليف لا يتذكره. رآه وسمعه يناديه كثيرا.. تعال.. تعال يا مجد الدين. فيمشى وراءه إلى أين لا يعرف، إنه لا يستطيع العودة ولا الاعتناق من أسرار الصوت الحنون، يتدحرج أمامه كل الخيالات التي رآها من قبل، وبينها إخوته القتلى، وأبوه الميت، وأمه العمياء، وإخواته

(٣)

كل حدث أو شخص سيحمل لنا دائما أصداء الزمن السابق وأمل لقاء جديد أغنى في زمن قادم في إطار مفاجآت كاشفة عن المزيد من الوعي غير المشروط بطول الأزمنة المتخيلة المتقطعة.. هل سنلتقى بالشخص أو بالحدث بعد يوم أو شهر أو أعوام.. وهذا في سبيله أن يزيد من إحساسنا بمعنى وجمعة المفاجأة، وبطبيعة الزمن الذي لم يتوقف حتى بعد انتهاء الرواية.

ويصبح زمن الأحداث والأشخاص والذاكرة هو زمن الإنسان وزمن التاريخ العام للإنسان، إن تعرفنا على شخصية مجد الدين في أول الرواية هو تعرف بسيط يكاد يكون تقليديا مثلما نتعرف على أية شخصية قروية في قصة أو رواية، ولكن بفد قليل يبدأ التطور شيئا فشيئا ليصبح مجد الدين جزءا حميميا من الحياة نفسها، بل نحن نظل نقارن شخصيته بذواتنا وبأحلامنا الإنسانية.

إن التقطع الزمني للأحداث في الرواية سوف يخلق هذا الكم اللانهائي من العلاقات التي تتراكم وتزداد دلالاتها بشكل لا يمكن استيعابه إلا بأسلوب يوازيه في التضاعف، إنه الأسلوب الذي نستوعب به الحياة نفسها. ويتحول الزمن هنا إلى ما يشبه طبقات أرضية متفاعلة رأسيا وعرضيا، ونستطيع أن نتعمق فيها عبر الاتجاه الذي نريده، وبذلك لا تعبر الكتابة عن خط مستقيم فقط، بل هي تطرح علاقات متوزعة إلى كل الاتجاهات في الوقت نفسه.

ونضيف إلى هذا التصور تصورا آخر يرمي إلى فهم التفاعل الإيجابي بين المعطيات

لقد صنع الكاتب تواليا بسيطيا للأحداث المتعاقبة من خلال تسلسل زمني متواز بما يتضمنه ذلك من صعوبات نتيجة انقطاع الحيط، ثم عودتها للالتحام بعد أن تكون قد اشتبكت نميجيا مع خيوط أخرى. فقصة الحب العارم بين رشدي وكاميليا تجعلنا نتعرف إلى الشخصين في تصور معين ثم ينقطع الحيط لتتغير على كاميليا وحدها في إطار ظروفها الأسرية والشيء نفسه مع رشدي، وعندما يلتقيان مرة أخرى يكون التصور الأول قد أغنته تفاصيل جديدة ثم يفترق المحبان ونقترب إلى كل منهما منفصلين لتتغير على مزيد من الأحداث الأليمة التي مر بها كل منهما لتؤهلها قهريا للانفصال، وعندما يلتقيان في المرة الأخيرة بعد أن ترهنت كاميليا وتصور رشدي يلتقيان للوداع بعد أن هيات الرواية لنا أن نتقبل هذا الوضع المأساوي لافتراقهما هياتنا له عشرات الأحداث التي تداخلت مع قصة الحب الأساسية. إن قراءة رواية من هذا النوع تجعلنا نؤهل أنفسنا في أثناء القراءة بشكل عفوي للانفصال عن الشخص أو الحدث في أية لحظة، ولكن يملؤنا أمل داخلي بمعاودة اللقاء بعد فترة وجيزة بعد أن تتراكم وتتفاعل أحداث جديدة تجعلنا أكثر فهما لطبيعة هذا الشخص أو هذا الحدث الذي انفصلنا عنه جزئيا.. ثم تتطور فينا هذه القدرة على تذوق العمل كلما قلنا صفحات جديدة لتجيد ذاتيا التعامل مع هذه الهارمونية متعددة الأطراف عندما تتقاطع معنا بشكل تصاعدي مستمر.

خلال هذا أن يوازن بين السرعة والبطء، وأن يوازن بين زمن الكتابة أو زمن الرواية من ناحية، وزمن التلقى من ناحية أخرى، أو يوازن بين الزمن الذي حدثت فيه الحادثة، والزمن الذي تتم قراءته فيه. فقد يرحل مجد الدين وديان على الساحل الشمالي لساعات داخل القطار، ونقرأ نحن هذا الفصل في صفحات قليلة لا تتجاوز قراءتها دقائق.. وهكذا.

وسوف يظل إحساسنا بالزمن من خلال هذا المنظور شديد التشابه بالزمن في الواقع الواقعي بين أحداث كبرى قد تتخيل أنها الأساسية، وأحداث صغيرة تملأ الفراغات بينها بما لا تقل عنها في الأهمية. إن سفر مجد الدين مع دميان في القطار لم يكن حركة مباشرة بين نقطتين ولكنها حركة بطيئة مليئة بلحظات غنية متتالية لا تقل أهمية في خلق الحالة الكلية التي يريد الكاتب أن يوصلها لنا: ركاب بدو يصعدون إلى القطار يعطون إبخاء بالمنطقة الصحراوية التي سيصلون إليها في آخر الرحلة، واللقاء بـرضوان أكسبريس الذي يعمل كساعي بريد في القطار بما يذكرهما بالانقطاع الذي سيتعرضون له نتيجة الاغتراب والعمل في العلمين، تذكر الأصدقاء القدامى في القطار، أسماء المحطات وأشكالها، بالإضافة إلى السرد التاريخي الطويل الذي قدمه الراوي في بداية الرحلة عن الساحل الشمالي وعلاقة الحضارات القديمة به: القرطاجنيون والليبيون والإغريق، والوصف الدقيق للمدن التي قابلتهم في طريق السفر مثل (العامرة) و (كنج مريوط) و

المختلفة تفاعلا تاما، فيكون التعرف على شخصية مجد الدين هو تعرف على أحداث الحرب العالمية، وتعرف على معاناة الإسكندرية، ولحظة وصول مجد الدين في آخر الرواية إلى الإسكندرية بمحض إرادته هي لحظة ولادة الإسكندرية الجديدة التي ستبحث لنفسها عن وضع جديد يعبر عن توازنات مختلفة.

إن انقطاع الأحداث وتواصلها في شبكات أعلى وأغزر خيوطا، وجعل الأحداث صورا من بعضها في الوقت نفسه سيعلمنا درساً نفهم من خلاله رؤية الكاتب الجدلانية لمعنى الزمن. ولكن على الكاتب أن يخوض تجربة صعبة ليتمكن من رقابة وتحديد واختيار هذه الانفصالات والاتصالات والتقاطعات والتقاطعات.. وقد نجح إبراهيم عبدالمجيد في أن يخلق إيقاعاً رهيفاً يطرح أصداء لمعطيات متعددة تعبر عن القهر والحرب والصمود الإنساني، وكان على الكاتب أن يحل مشكلة كبرى في هذا البناء الزمني المتوازي، فالانقطاع المستمر كان من سبيله أن يشعرنا بسرعة توالي الأحداث الروائية، لذلك فقد جابه الكاتب هذه المسألة بأسلوب واضح هو أنه كان يتوقف طويلاً عند كل حدث قبل أن ينقطع، ويعتمد أن يجعله بطيئاً وتفصيلياً وهادئاً بحيث يخلق نوعاً من التوازن بين السرعة والبطء، ولنتأمل كيف كان يطيل الأحداث العسكرية وأخبارها، أو أن يرصد فصلاً كاملاً عن حوارات وسلوكيات عمال السكة الحديد أو يخصص فصلاً كاملاً عن لقاء رشدي وكاميليا وهكذا. لقد حاول الكاتب من

كلشوم - ص ٢١٦)، (تقهقر الإيطاليون إلى بنغازي وخطب تشرشل في مجلس العموم قائلاً: إن مصر نجت والسويس، وعرضت سينما مصر فيلم «سلامة في خير»، وبدأ زحف الإنجليز إلى طرابلس) وهكذا أو يمزج الكاتب بين الأحداث العالمية وأحداث الرواية نفسها، مثل (وزير إنجلترا المفوض في السفارة البريطانية الذي خطب في الجنود مرحباً بهم باسم جنود الإمبراطورية لا في مصر فقط، ولكن في كل الوطن الأكبر من نيوزيلاندا إلى الهند، وانتهت دميان نوبات سعال جاف متكرر - ص ١٢٧)، (وبدأ دميان يشعر بالتقارب الروحي مع حمزة، ونسى مجد الدين إهاناته السابقة له وخطب تشرشل مشيداً بالتعاون الإنجليز الأمريكي - ص ٢١٧)، (واستعد النجاشي، هيلاسيلاسي لدخول الحبيشة على رأس جيشه الوطني، واحتفل الأزهر بالسنة الهجرية ولا يزال غفارة يصنع الطربوش الواقى من الغارات على وجهه - ص ٢١٨)، (وزير خارجية ألمانيا يقدم إعلاناً رسمياً بالحرب على الاتحاد السوفيتي إلى سفيره في برلين، وفي نهاية الليلة كان مجد الدين قد قام وصلى الفجر وجلس منتشياً يقرأ القرآن - ص ٣٠٠). وهكذا يحاول الكاتب أن يربط بين الأحداث عضويًا كما لو كانت أحداث العالم وأحداث الرواية في مصر وجهي عملة، وقد تكرر هذا الأسلوب كثيراً، وإن تغيرت الأحداث في كل مرة بما سبب هذا الإحساس القوي بالغزارة الشديدة لعشرات من التفاصيل الجزئية في كل صفحة، وكان للتكرار أيضاً مساوئه عندما يستعيد القارئ

(برج العرب) و (الحمام) وغيرها، وقصصها التاريخية ومظاهرها الطبيعية بحيث تشكل كل هذه المعطيات في مجموعها جزءاً لا يتجزأ من التصور الروائي الذي يريد الكاتب أن يطرحه، ليست المسألة هي مجرد انتقال بين الإسكندرية والعلمين فقط، بل إن الانتقال نفسه يعنى الكثير، هو جزء عضوي من الرؤية المطروحة.

بل إن طبيعة الكتابة في هذه الرواية تعتمد أصلاً على تواشج علاقات بين معطيات غزيرة باستمرار، وهذه العلاقات دائمة التوالد والتحول، أى مليئة باحتمالات لا يمكن التكهّن بها أو رصدتها بشكل نهائي.

(٤)

إن رواية عملاقة بهذا الشكل ستتطلب بالتأكيد احتشاداً شديداً لصنعها، ولقد ملأ الكاتب جسم الرواية بهذه الأحداث الكثيرة التي يمزج فيها ما هو عالمي بما هو محلي صرف كما سبقت الإشارة.

(أطفال الشوارع الذين يبيعون الأعقاب في المقاهي والنوادي، ووسائل النقل ومحطاتها، ويجمعونها بسرعة كما تلتقط العصفير جوبها، أجل وإن كانوا يلتقطونها باليد، لكن في سرعة العصفير، ثم يبيعونها لمحات الأذخنة الشعبية، وخطب المستر تشرشل وزير البحرية الإنجليزي الداهية متحدثاً عن خسائر الحلفاء في البحر في الأسابيع العشرة الفائتة - ص ١١٥)، (وانتشرت قوات الحلفاء على طول الساحل من السلوم حتى بقيق وعرض يوسف وهبي مسرحية «صفارة الإنذار»، كما عرضت سينما أولمبيا فيلم «دنانير» لأم

على مناخ الرواية روحاً مصرية خالصة. ونجح الكاتب في استخلاص ملامح وطبائع بسطاء المصريين وصنع حيلاً روائية ذكية تمكنه من الربط القوي بين أجزاء الرواية، وليس كون رشدي العاشق ابناً لشاهين الذي هو زميل مجد الدين مجرد مصادفة، بل هي خيلة روائية بارعة تزيد من قوة العلاقات بين شخصيات العمل. كما يتعمد الكاتب أن يصنع هذه العلاقات التشابهة المتوازنة المتباعدة لخلق ربط قوي بين أجزاء العمل، هناك حب رشدي المسلم لكاميليا القبطية، وقسم آخر من الرواية هناك حب دميان القبطي لبريكة المسلمة، وهناك البهلى الذي خطفته الحرب العالمية الأولى بصورة أو بأخرى، وحمزة الذي خطفه الجنود في الحرب العالمية الثانية، وهناك رحلة السفر التي قام بها مجد الدين ودميان إلى العلمين، وفي قسم تال هناك رحلة عودتهما.

(٥)

تجمع رؤية الكاتب كل المتناقضات التي يخلق من خلال تفاعلها طبيعة رؤيته الجدلية ولقاء المتضادات يكون من سبيله التعبير عن حلم جمع كل الأطراف مهما تناقضت في جعبة الرؤية الفنية، وهذا يؤكد رغبة غزو العالم وامتلاكه بكل ما فيه من تباينات واختلافات. وفي الوقت الذي نعرف فيه أخباراً عن «نورما شيرز» ممثلة هوليوود الجميلة، نعرف أخباراً أخرى عن الحذر والترقب خوفاً من هجوم الإيطاليين على مدينة الإسكندرية، وترتفع أصوات صفارات الإنذار (ض ١٥٢)، هناك تكامل خفي بين شخصية دميان الضاحكة

نفس الحالة من مزج الأحداث الخارجية والداخلية كل بضعة صفحات فيحس بأنه أدرك اللعبة الأسلوبية، أو يحس بالجانب الذهني في اللعبة.

وعلى الرغم من غزارة التفاصيل الشديدة إلا أن إحساساً بالإيقاع البطيء ينتابنا لأن كل حكاية من حكايات الرواية تم توزيعها على عدد كبير من الصفحات على امتداد الكتاب، بينما توالى بين أجزائها هذه التفاصيل الجزئية وكأن الكاتب يجري تعادلاً بين بقاء الإيقاع الناتج عن توزيع الشخصيات والأحداث الروائية على عدد كبير ومتباعد من الصفحات من جهة، وسرعة الإيقاع الناتجة عن المونتاج التقطيعي المتتالي الأجزاء من جهة أخرى، وقد ملأ الكاتب أحشاه النص بأفاصيل طريقة مثل قصة المدرس الذي اشترك مع زميله في شراء ورقة بانصيب وعندما فازت حجب مكافأتها عنه، مما اضطر الآخر لرفع قضية ضده أمام المحاكم (ص ٢٩٥)، أو قصة هيس زميل هتلر الذي تبارت الصحف في إثبات أن ميلاده كان بالإسكندرية، ثم اتهمه الألمان بالجنون والسكران في حسانات الإسكندرية. يقولون إنه عاش طفولته في زفتى، وكتب أحد الشعراء يقول:

أفرار أم خدعة أم جنون
أم ترى هيس أخطأته المنون
إن يكن فر فالفرار قبيح
أو يكن جن فالجنون فنون

كما تمتلئ الرواية بحكايات تؤكد خفة ظل المصريين ونكاتهم وقفشاتهم وأضحوكاتهم التي يطلقونها في أصعب المواقف، مما أضفى

الرواية إلى (بطبخة) تفسجرت بالدم عندهما حاولوا شقها، ووردت في الرواية أساطير المراحل البدائية في تاريخنا عن عبادة إيزيس على سبيل المثال، وانتقال عبادتها إلى الليبيين الذين أقاموا لها معبداً في (قورينا)، وإشارات إلى كليوباترا الثامنة ابنة كليوباترا السابعة من سلالة (بوسايدون) إله البحر، أو لعلهما كانتا إلهتين بحريتين (ص ٢٧٦). وفي الجانب الواقعي المقابل أو الذي يتفاعل مع المستوى الأسطوري، نتعرف على هذا القدر من التوثيق الواقعي الدقيق تاريخياً وسياسياً وعسكرياً، ونتعرف على الجوانب الحياتية والمشاعر الواقعية.

لقد رصدت الرواية مجموعة كبيرة من الوثائق التاريخية، حتى بدا الكاتب كما لو كان روائياً ومؤرخاً معاً، فأكسب الجوانب العاطفية بعداً وقائعية يثرى بها وعنايتها وجاقتها المعرفية. لقد تحولت الرواية إلى لوحة تاريخية تنبض برائحة الحياة، وقد أسهم الكاتب في تأكيد إمكان مشاركة الجميع في فهم التاريخ كل من طبيعة توجهه الفكري، وهناك من لا يؤمن بما يسمى بعلم التاريخ لأن العلم معياره التجربة والتاريخ لا يخضع للتجربة، ومن هنا تكون مشاركة السياسي أو الفنان في فهم التاريخ. لقد نال تاريخ الإسكندرية القديم نفسه الحظ الأوفر فتحدثت الرواية عن أن بطليموس الأول، وخلفه الثاني، هما اللذان أنجزا بناء الإسكندرية، وحين وقف الإسكندر بفرسه في (راقودة) رأى آخر نقطة في البحر: (فاروس)، فقرر أن يصل بينهما، ومات قبل أن يتم ذلك، لقد خطط الإسكندرية

العصبية وشخصية الشيخ مجد الجادة المتزنة الصبورة، أحدهما ابن مدينة والآخر قروي، وفي تقسيم العمل بالسكة الحديد أحدهما يعمل بالنهار والآخر يعمل بالليل (ص ٢٩٤). وتعلق أم حميدو الزينات بمناسبة خروج ابنها من المعتقل، ولكن الشارع خال بسبب الحرب ولا يوجد مهنتون (ص ٢٩٨)، ودميان في ظل ذهوله وغربته لا يفرق بين الأسرى والجنود.. (يقول لمجد الدين: «هذه دفعة جديدة من الأسرى، فيكتبه مجد الدين إلى أنهم من جنود الحلفاء، فالأسرى لا يحملون بنادق - ص ٣٣٦). وهناك فرق بين حب كاميليا لرشدي وللملأحة وبناء جسده وشخصيته ومداعباته ودعوتها للنزعة، وبين تحولها إلى قديسة تصحبها هالة من النور أينما مشيت، وتستمر التناقضات المتلاحقة متفشية في النص بشكل دائم الوجود، بل إن بعضتها قد يأخذ روحاً ساخرة: فهام أفراد جنود الفرقة الاسكتلندية العازمون على القرب وسط هذه البراكين تخفت أصوات آلاتهم عندما مزقتهم الألغام وخنقهم الغبار وغطت على أصوات موسيقاهم القنابل والمدافع وأزيز الطائرات (ص ٣٩٩).

وهناك أشكال أخرى للجمع بين المستويات المتناقضة، فالرواية تحمل جذراً أسطورياً تتلقفه منذ بدايات التاريخ البشري من جهة، وتحمل جذراً واقعياً ينتمى لأنسط أحداث الحياة اليومية من جهة أخرى، في الجانب الأسطوري تنتقل إلى ما يورده الشعبيون من أفكار غيبية وقصص خرافية وحكايات الجن والعفاريت، وما يتعلق بالموتى والمقتولين والمجنونين، وقد انقلب أحد المقتولين في

كاميليا تحب أن تنظف حجرة العذراء. وذات ليلة رأت النور، النور الذى لا يدور بخلد أحد، الذى لا يتخيله أحد، النور الذى له لون عسل النحل، والذى له مسرة التسميم فى يوم قانظ، والذى له طعم الماء الزلال، رآته ينبعث فى الغرفة صغيرا كشعلة ثم يكبر. إنها العذراء تنجلي نورا فى كل مكان. ورأتها كاميليا تمضى أمامها وتبتسم ابتسامتها التى لا تختفى وأحست بها تمسح شعرها برائحة طيبة وقالت للأب ميخائيل إن العذراء تجلت لها. (ص ٣٥٨).

ومتلى الرواية أيضا بالحقائق الجغرافية الدقيقة عن الإسكندرية وعن مصر والسواحل العسكرية فى العالم، كما امتلأت أيضا بالحقائق السياسية التى تشبه الوثائق التى تعب الكاتب فى جلبها وتفسيرها فى عمله الفنى، فقد بدأت الرواية فى الصفحة الأولى بقلق المستشارية فى برلين ثم إعلان بريطانيا الحرب على ألمانيا بعد أن تم تأليف وزارة حرب تولى فيها تشرشل الداهية وزارة البحرية، وقدم سفير ألمانيا إلى مصر خطابا يعلن فيه أن ألمانيا لا تريد لمصر إلا كل الخير (ص ٥٩)، وزار المارشال (جورنغ) قائد الجزو النازى الشهير إيطاليا فحس العالم أنفاسه وخطب عصمت إينونو رئيس جمهورية تركيا طالبا حياد بلاده فى الحرب، وحاول الملك (ليو بولد) ملك بلجيكا والملكة (ولهلمينا) ملكة هولندا الصلح بين الأطراف المتحاربة، وخطب هتلر عام ١٩٣٧ معلنا أن المجال الجوى لألمانيا هو أوروبا الشرقية، وأن بولندا وروسيا البيضاء وأوكرانيا دول يجب أن تزال من

المهندس البار (دينوكراتيس) فجعلها مثل رقعة الشطرنج، ولعله كان يقصد أن تكون مسرحا للعب والموت، لقد كان أهلها فى زمن أغسطس بعند موت كليوباترا وأنطونيو ثلاثمائة ألف من الأحرار، وحين دخلها نابليون ثمانية آلاف، وحفر فيها محمد على ترعة المحمودية، وطور الإسكندرية المهندس اليهودى «منشى»، وظل التطوير أيام إبراهيم وسعيد وإسماعيل (ص ٥٧).

وتواصل الرواية التقاطع مع الأحداث التاريخية أيام وزارة على ماهر باشا ثم حسين صبرى باشا (ص ١٦١). وتظل الرواية تراوح هكذا بين تاريخ الإسكندرية الطويل منذ اختلاط الحضارتين اليونانية والمصرية القديمة، مروراً باختلاط الحضارتين بالحضارة العربية الإسلامية، وصولاً إلى العصور الحديثة. ويظل هذا التاريخ الطويل يتشعب بتفاصيله داخل أحداث الرواية كما لو كان هيكلها العظمى الأساسى، بل إن الكاتب يلعب بأحداث التاريخ لكى يخدم على أحداث روايته وتؤكددها، فعندما أراد أن يرسم صورة لكاميليا فى وضعها الجديد بعد أن تهربت وتحولت إلى قديسة صغيرة، مزج بين هذا وبين قصة العائلة المقدسة، وبدا كما لو كان الفراغة أنفسهم قد سهلوا لها الاحتواء بمصر:

(لقد نحت الفراغة المغارة الكبيرة ليصعدوا إليها عند الفيضان، انتهت السيدة العذراء وابنها ويوسف النجار إليها فى رحلتهم التى فروا فيها إلى مصر، صارت المغارة كنيسة للعذراء وديرا يزوره الناس وتقوم حوله بيوت الرهبان).

ثيابها. حملت في مجد الدين فتأكدت أنه مجد الدين - (ص ٢٣). والرواية تفيض بأمثلة لا حصر لها من هذه المشاهد التي تطرح نكهة الحياة وسخونتها، وتصل المسألة أحياناً إلى أبسط التفاصيل التي يمكن أن نلاحظها بشكل عابر، حميدو مثلاً ماسح الأحذية في يده فرشاة التلميع وفي يده الأخرى ساندوتش طعمية يقضمه بشراهة، ولا تكتفى الرواية بهذه الصورة الواقعية ولكنها تواصل رسم المشهد من خلال تفصيلة تذهلنا بإزاء هذا التدقيق فحميدو يضع ما تبقى من السندوتش (في أي شق يقابله في أي حائط - ص ١١). إن الاهتمام بقايا السندوتش روائياً لهو تعبير عن توجه الكاتب في بحثه المتحسس للاكتمال الروائي بهذه التفاصيل التي يمر عليها الكاتب العادي بلا اعتبار، ثم يظهر هذا الترجيح في معان كثيرة، من أمهاتها وصف البيوت من الخارج والداخل. والكاتب يصف البيوت من الداخل بأسلوب مدھش لينجسد خبرته الشخصية الطويلة في معرفة هذه البيوت. هناك البيت المنخفض المظلم يخرج منه الصبد محملاً بأنفاس مزدحمة بالسكان (ص ١٣٦). لقد طلب مجد الدين من زوجته أن تعطيه بعض (الجاز) من الجرنك لينظف يديه، فتاولته إياه في كوز صغير وتناولته أيضاً الصابونة، ووضعت فوق كتفه المنشفة (والشيشب أمام عتبة الحجر من الخارج. الحمام في الردهة، وهو مشترك بين الجميع، وصوت مياه الدش التي تصطدم بالسلطان - ص ١٤٩). ونقرأ وصفاً لهذا البيت الفقير من الداخل أيضاً: (وطرق شاهين باب العشة الصفيح. جاء من

الوجود وتباد شعوبها (ص ٩٨)، وعشرات الأحداث السياسية تمر علينا في كل فقرة عن الأسرى في الحسب لدى كل الأطراف وأنواع الأسلحة والخطط العسكرية المختلفة.

وحفلت الرواية بحقائق إعلامية، وحقائق فنية عما يدور في مصر في توقيت الحرب، حيث النشاط الهادر للمسرح والسينما الجادين والهزلين، كما لو كان قلق الحرب قد أشعلهما إشعاعاً وأخبار المطربين والراقصات والجرائم والنشاط الثقافي والأدبي، فعرفنا بموت الأديبة مي زيادة (ص ٣٣١)، وإصدار طه حسين لروايته الجميلة «دعاء الكروان» (ص ٣٣٥)، وهكذا. وإذا كانت هذه الجوانب تمثل جزءاً من الواقعية التي تتفاعل مع المستوى الأسطوري في جبكة الرواية، فإن الأهم منها هو الإيهام الواقعي لأحداث الرواية نفسها، فقد قدمت الرواية أحداثاً شديدة الواقعية والتفاصيل الدقيقة المستخلصة من الحياة اليومية التي أثبتت احتشاد الكاتب لالتقاطها بمهارة ليضيء بهذا المناخ الواقعي الحميم الذي يجعل القارئ يتذكره فيما مر به من وقائع حقيقية في حياته ويستمتع بتجسده في نص الرواية. ولنقرأ هذا المشهد الذي يوقظ فيه مجد الدين زوجته عند وصول القطار إلى المحطة:

(- زهرة. اصح. وصلنا اسكندرية.

قال مجد الدين وهو يهز زوجته من كتفها. نهضت مذهورة قليلاً.. «يا سائر يارب» قالت لنفسها. بدأت تدرك أين هي بالضبط. تحسست رأسها فوجدت الطريحة السوداء مكانها. تحسست صدرها فوجدت النقود تحت

أخرى، فخلق الحالة الكلية للنص الرواية. وعندما يحاول الناقد أن يفصل الأجزاء التي تشي بالجهود الذهني في صنعها وترتيبها: مثل الحقائق السياسية والعسكرية والأخبار الفنية في مصر، فإنه سوف يخرج بتصوير مختلف عما نوت هذه الرواية التركيبية أن تفعله منذ البداية. لقد تدخل الذهن لإتمام الحبكة الفنية داخل انضباط جمالي محكم وكل شخصية قامت بدور كبير في ربط أحداث الرواية المختلفة، شخصية حمزة - على سبيل المثال - ربطت بين أحداث عسكرية وأخرى اقتصادية، وكان حمزة همزة الوصل بين الجنود الأوروبيين وعمل السلك الحديدية الفقراء، وجاءت المحكمة أيضا لتهيئ المتلقي لفهم بداية خروج القرويين من أشكال تقاضيههم التقليدية البدائية إلى شكل حضاري سيجسد تهيئة لخروج مجدد الدين من القرية للمدينة، بل وخروج مصر إلى محيط التوازنات العالمية. لقد أسهم التدخل العقلي في إثراء النص، وإن كانت هناك بعض المشكلات الفنية الناتجة عن التحكم العقلي، فقد تكون شخصية الخوذي الذي أوصل مجد الدين وزهرة بعد نزولهما من محطة القطار في الإسكندرية فيها شيء من الصنعة الواضحة، فقد جاء رسم الشخصية تقليديا دون أن يمس خصوصية الرجل (ص ٣٥) على غير ما يفعل إبراهيم عبدالمجيد عادة، فقد نجح في مس خصوصية كل شخصية جديدة تتعرف عليها بطول صفحات الرواية، كما أن الصنعة قد تظهر واضحة بعض الشيء في رحلة حمزة وعودته وفي أسلوب تفريق ولقاء رشدي وكاميليا، وهناك موضع ضعف

الداخل ضوء محمول وصوت يسأل من الطارق؟ فتحت المرأة حاملة اللبنة السهاري الباب وانحرفت بحيث صارت خلف الضلفة، ودخل شاهين وفي إثره مسجد الدين. تحرك الدجاج الكائن في ركن العشة. وتحركت عنزة صغيرة في ركن آخر. رفست بأقدامها وهي نائمة على جانبها ودخل شاهين إلى صالة واسعة خالية إلا من حصير وبعض حشايا متفرقة بينها عدة كتب مبعثرة ومنضدة من خشب قديم فوقها كتب بلا نظام وخلفها مقعد قش. ثم دلف شاهين إلى حجرة داخلية كبيرة بها سرير متوسط الارتفاع وكثبة يتمدد فوقها «رشدي»، منا أن رأى والده وضيغه حتى اعتدل جالسا. كان يزدي جلبابا نظيفا وكانت الجدران مطلية باللون الأزرق السماوي وكان السقف أبيض وتضيء الغرفة لمبة جاز كبيرة (غرفة ١٠) موضوعة فوق رف على الحائط - ص (٢٥٠).

كما تصف الرواية كثيرا من الأحاسيس والسلوكيات النفسية لتضمن في الإيهام بالواقعية، فتعبر زهرة عن شعورها مثلاً بأن الخروج إلى السوق لم تعدله البهجة القديمة نفسها (ص ٢٠٩). ويحسن دميان بالزهر عندما وجد نفسه يتكلم بطلاقة، يشعر بالفخر لهذه المعارف التي تتدفق في رأسه (ص ٣١٦). أو يسكت ناظر المحطة قليلا وينظر إلى عابرين كمن يحتاج دليلا على صدق كلامه قبل أن يتابع الحديث (ص ٢٩١) وهكذا.

(٦١)

لقد تفاعل الجانبان الذهني والعقلي من ناحية. والعنصري أو الوجداني من ناحية

والعشرين)، (استقبال العام الجديد بحركة شديدة في العلمين - بداية الفصل الخامس والعشرين)، (تركهما حمزة بعد يومين - بداية الفصل الثامن والعشرين).

وهكذا نلاحظ أن القسم الثاني من الرواية تعتمد تحديد الزمن ليلم أشعات الأفكار العديدة التي انبثقت منذ بداية الرواية، لقد قام الراوى بقص الحكاية علينا ولكنه كان ينتحى جانباً في كثير من الأحيان ليترك الحدث أو الحوار اللذان يسهمان في دفع المسيرة الدرامية، لكن الراوى العاطفى كثيراً ما يقطع الحدث ليضيف ملاحظة أو معلومة تساعد على تدقيق المشهد، ففي صفحة (٢٨٤) - على سبيل المثال - يقطع الراوى حركة القطار الذى يمشى مترنحاً فى الساحل الشمالى ليضيف معلومة تفسر المناظر المحيطة بالقطار (إنها أحواض الملح التى ستأخذ اللون الأبيض مع اشتداد الصيف، فتبدأ الأوناش والعمال فى جمع الملح الحشن ونقله إلى الشركة القريبة لتنعيمة وتعبثه. هنا يتجمع الماء فى الشتاء ليبدأ فى الجفاف مع بداية الربيع ويضير فى الصيف ملحاً)، إن إحساسنا هنا بالتدخل المسافر الذى أجراه الكاتب ناتج عن مضمون المعلومة التى أضافها، فهى تخبرنا بما سيحدث فى المستقبل قاطعة حركة القطار الذى يمشى الآن فى الحاضر الروائى.

ويستمر شعورنا أيضاً بعاطفية الراوى عندما يقيم أفكار الشخصيات أو يطلعنا على أسرارهم، أو عندما يتوجه بحديثه إلى القارئ ويسأله: (هل تحتاج أمة من الأمم إلى

واضح ناتج عن تكرار أسلوب عرض الأخبار العسكرية والسياسية والفنية، فقد كانت فى البداية شديدة الإثارة والقدرة على إغناء رؤية الكاتب، لكنها لفرط تكرارها بدأت تفقد نصوصها شيئاً فشيئاً حتى بدت فى الفصول الأخيرة أنها تعيد الحالة التى يعرفها القارئ قبل قراءتها، إلا أن عرض هذه الأخبار ظل حتى آخر الرواية قادراً على إضفاء روح فكرية وجمالية خاصة تميز الرواية.

(٧)

الراوى التقليدى العالم بخبايا كل شىء يحكى لنا تفاصيل الرواية منذ بدايتها حتى نهايتها من خلال كلماته التقليدية أيضاً: «كانت»، «كان»، «فى الليلة الأخيرة»، «فى العبيد»، ويظل الراوى على مدى تسعة وعشرين فصلاً يمارس أمثاليه التقليدية لبداية كل فصل فقد يبدأ بحملة خبرية عادية أو قد يكسر الخبر بشىء من الإنشاء فى هذا الاستفهام الذى يحتوى كلمة «كان» فيقول فى بداية الفصل السادس: (هل كان الإسكندر يعلم أنه لا يقيم مدينة تحمل اسمه خالداً فى الزمان، وإنما يقيم عالماً بأسره وتاريخاً كاملاً؟ ص ٥٧). كما يبدأ الراوى عدداً كبيراً من الفصول بتحديد الزمن: (الوقت من الثانية عشرة إلى الثانية ظهراً - بداية الفصل الرابع عشر)، (اقترب العام من نهايته - بداية الفصل الخامس عشر)، (كان العمل كثيراً فى الأيام الأخيرة للشتاء - بداية الفصل السابع عشر)، (ابتدأ هجوم الربيع فى أوروبا - بداية الفصل التاسع عشر)، (أعلن دميان أنه من الغد لن يأكل البولوييف - بداية الفصل الرابع

أكثر من مائتى ألف قتيل ليتكون عندها تاريخ من الأساطير - ص ٢٣١).

حل لقرط وسامته، وهذه الهالة النورانية التي تشع من وجهه، ولكن حب النساء له كان مصدر الشقاء، لقد أغرمت به زوجة العمدة نفسها مما سبب المشكلات التي يضطر على إثرها إلى ترك القرية وتفر وراءه حبيبة مجنونة به لدرجة الأسطورية تظل تلازمه حتى يقتل فى معركة أهلية بين الصعايدة والفلاحين، فتظل تلازم قبره، لقد جسدت شخصية البهى رمزا للجمال الشعبي الذى يقتله الناس مثلما خلقوه بينهم، إنه رمز للروح الشعبية الجميلة القتيلة.

أما دميان فهو رمز للخرافة الشعبية وللحلم المتأفك يبقى كل آثامه يغسلها فى الكنيسة ويحب بركة حبا لا يمكن أن يتحقق ويموت موتة أسطورية عندما يتحول تحت الشظايا والقنابل إلى مارجرس نفسه الذى ربط حياته به، فقد صعد إلى السماء فى صورة فارس يحمل حرته عاليا بعد أن صرع التنين، أما شخصية حمزة فهى رمز لابن البلد (الفهلوى) المرح، تقهره ظروف الحرب بصورة غير إنسانية، لكنه قادر على اختراق كل المعوقات ليعود إلى زملائه يضحك، لقد وزع الكاتب كثيرا من ذاته على شخصياته، وألبسهم قضيتهم وقضية لحظته التاريخية الراهنة، ومصير مجتمعه الراهن فى لحظة أساسية من لحظات التحول الحضارى، وقد كانت قدرة الكاتب تمكّنه من تقليب الشخصية الروائية من الداخل والخارج معا، فالطبيعة الإنسانية التى يفترضها لكل شخصية تظل ملازمة لها حتى آخر الرواية بكل خصوصيتها واستقلالها

لقد أبدع الكاتب شخصياته بشكل متنوع.. ترى.. قادر على خلق حبكة درامية تشملهم بطريقة تفضى إلى رؤيا ناضجة حول حركة المجتمع فى أثناء الحرب العالمية وبعدها مباشرة فى الإسكندرية. شخصيات الرواية كلها تنتمى إلى طبقة فقراء الوطن من المعدمين الذين لا يملكون مصيرهم يتشبث كل واحد منهم بأقل القليل الذى يمتلكه لأن هذا القليل هو أقصى ما يستطيع أن يمتلكه فى هذا الوجود الغريب القاسى الذى يقهر آدميتهم، أشخاص الرواية كلهم مسالمون وأدعون، أسرة ديمترى تفيض بسلام مسيحى أسطورى، ولولا الأثنى التى تشغل أنوثتها للحصول على أى غنيمة ولكن مصيرها بتر الساقين والموت تحت القنابل، العمدة العنيف المفضوح فى أخلاقياته ينتهى به الحال إلى المهادنة والموافقة على عودة مسجد الدين إلى القرية، بهادور الذى ينوى الانتقام من دميان تقتله الحرب أيضا، البشر جميعا خاضعون وضعفاء يشكلهم القدر ويوجههم كيف يشاء. زهرة العاطيفة الحساسة مغلوبة على أمرها، وزوجها الطيب هو ملاذها الوحيد فى الوجود، ومجد الدين الوقور الرزين، مستسلم للقدر ويرد على أعشى المشكلات بآيات من القرآن أو بالصمت والبقاء، إنه دائما يدع الملك للمالك ويوصى الآخرين بذلك ويفترض عدالة فدرية تشمل الوجود. أما أخوه البهى رمز البهاء والجمال فقد وكّد مختروتا ساحرا تنهير به النساء أينما

طبيعته، ولابد أن تقتل: بآيات من القرآن والإنجيل لكي تعبر عن هذا الجانب الديني الذي يؤمن بالقدر. لقد حاكت الرواية اللغة الشعبية في الخطاب اليومي واعتمدت النطق الشعبي في كثير من الألفاظ المنطوقة: (تسكرتين سفر).

وهناك عدد ضخم من الأمثلة الشعبية والمقولات الشعبية في كافة المناسبات وأشكال من المعالجات اللغوية الشعبية، وفي محاولة لنقل واقعي لطفة البسطاء يمكن أن نجد بلادة صريحة جريئة وسهلة تعبر بشكل بديع عن انتقادات أو خفة ظل يعرفها كل بسطاء العالم لأنها تمس الحقيقة بشكل مباشر وصادق ودون الخوف من الوقوع في خجل الطبقات الأعلى في السلم الاجتماعي: («هتار اللي هيعلم الإنجليز الأدب، ويعمل فيهم حاجات وحشة، يعني...» وارتفع ضحك الجمهور أكثر بعد أن قال اللفظ القبيح - ص ١٠٦، (شفته لكن خفت أمسكه، أي والله انطلق العمال في الضحك وقال دميان: تلايك خفت تمسكه يطلع حاجبة ثانية!! - ص ١٨١)، (الرجال قصار جدا والنساء طويلات جدا تحتاج الواحدة منهن إلى رجلين فوق بعضهما، ييوسها واحد والثاني... - ص ٢١٢). وهكذا. وسوف يلاحظ القارئ شيئاً من الارتباك اللغوي الناتج عن عدم توحيد اللهجة أو اللغة المنطوقة، فمن المؤكد أن يقول شخص واحد في مرة: (سأترك القرية غداً) ويقول في مرة أخرى: (هما عملوا فينا كده ليه؟)، فالجملة الأولى أقرب إلى الفصحى والثانية أقرب إلى

من ناحية، ومن اشتراكها في الهم الجماعي للأمة من ناحية ثانية، فواقعية إبراهيم عبدالمجيد ليست بسيطة أو أحادية، لكنها واقعية غنية تراعى حسابات عديدة في الوقت نفسه بين داخل الشخصية الروائية وخارجها، وعلاقة الشخصية بواقعها وبهدف الاستراتيجي للرواية كلها، وأخيراً علاقة العمل الروائي بكاتبه وبالواقع والحلم الذي يعيشه. لقد جسدت الشخصيات بوجودها أو بضمائرها الغائب التي تنوب عنها جسدت تفاعلاً مع ضمير الكاتب وضمير المتلقي في مشروع كلي يحمص من خلال تجربة حقيقية، فأحداث وتفاصيل وشخصيات الرواية مأخوذة من حياة الكاتب الحقيقية، من تجربته وشهادته على الواقع، وهناك الكثير من المعطيات المرتبطة بالإسكندرية وبالعالم السكة الحديد عاشها الكاتب بشكل واقعي، ومن هنا سيتمكن المشروع من جذب المتلقي أمام سطوة تجربة حقيقية في الواقع، وسيضم ضمير المتلقي إلى الضمائر السابقة، سيعيد القارئ إنتاج ما يقرأ مقارناً بظروفه الشخصية مستعيناً بوعيه وبذاكرته، فيضاء الحلم من خلال مجموعة كبيرة من العناصر في وقت واحد ضمائر الغائب وضمير الكاتب وضمير المتلقي. الروائي هنا يقرأ الواقع الاجتماعي، ويقرأ البشر والناس، ويقرأ نفسه بالدرجة الأولى، كما يقول بوتور.

اللغة التي يستخدمها الكاتب هي لغة الحكى اليومي البسيط، ولابد أن تقتل بالعامية لكي تلبى معنى الجو الشعبي وتطرح

المصادر

- ١ - إدوار الخراط * مختارات من القصة القصيرة في السبعينيات - دار القاهرة - القاهرة ١٩٨٢.
- ٢ - إبراهيم عبدالمجيد: لا أحد ينام في الإسكندرية - دار الهلال - سلسلة روايات الهلال العدد ٥٧٠ - يونية - القاهرة ١٩٩٦.
- ٣ - سيد بحراوى: هل يستطيع «الإنسان» أن ينام في الإسكندرية؟ - جريدة أخبار الأدب ١٨ أغسطس - القاهرة ١٩٩٦.
- ٤ - لوى التوسير: البنية: التناقض والتنافر - ترجمة فريال جيبورى غزول - مجلة فصول - المجلد الخامس - العدد الثالث - إبريل - القاهرة ١٩٨٥.
- ٥ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي - ترجمة محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة - باريس ١٩٨٧.
- ٦ - محمد برادة: وهج العشق وحريير الأسطورة - عن رواية إبراهيم عبدالمجيد - مجلة الوسط - العدد ٢٤٠ - ٢٤٠ - سبتمبر - لندن ١٩٩٦.
- ٧ - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة - دار عويدات - بيروت ١٩٨٢.

العامية، ولعل مره هذا إلى أن اللغة المستخدمة بشكل عام هي لغة متوسطة بين الفصحى الخالصة والعامية الخالصة، وعندما يأتى الحوار بعد سرد باللغة العربية، فإنه يجذب لغة الحوار ناحية الفصحى، ولكن فى لحظات أخرى عندما ينبع الموقف من حدث شعبى بسيط، فإن لهجة الحوار تكون بالعامية الخالصة، وشئ شبيه بهذا فى اختلاف التحدث مع الجنود الأجانب، فقد جاء فى مرات باللغة الإنجليزية نفسها وفى أحيان أخرى يرد باللغة العربية.

وكما أشار د. محمد برادة فرواية لا أحد ينام فى الإسكندرية تحتوى على نموذجين من السرد على الأقل، فهناك سرد حكاى يتتبع الشخص وأفكارهم وأحداثهم وحواراتهم أولا، ثم سرد إحصالى وهو الذى ينقل عن الصحف والوثائق أخبارا سياسية وعسكرية وأخبار فنانى مصر وتفاصيل حياتها الاجتماعية وأخبار الجريمة والطرائف ثانيا. ومن هنا فإن تنوع شكلى للسرد سوف يؤثر بشكل أو بآخر على طبيعة اللغة الملفوظة أو المسرودة، وسيتأثر حديث المتحاورين دائما بطبيعة المقطع المسروود قبله أو بعده.

فـ

جمال القصاص

كل عام، صراصير الكوكا، البهجة
المستفارة فوق شفة الوداع، خلاخيل
القدس وهي تتأبط مرثية المكان، أناقة
المخيلة الزائفة، نقطة البداية، كحل
الذاكرة وهو يسعل فوق أهذاب الجنون،
خرقة يسمونها الوطن، صوتك وهو
يقضم خبز السهر وفاكهة النعاس،
دغدغة اللذة، الحرية وهي تفرز خمائر
التكيف قهراً أو إنعاناً، أو بالصدفه
البحثة، أو لمجرد الإحساس بالفراغ،
الحقيقة الشكلية، وهم الامتلاء، الأعماق
المجردة من أى قياس.

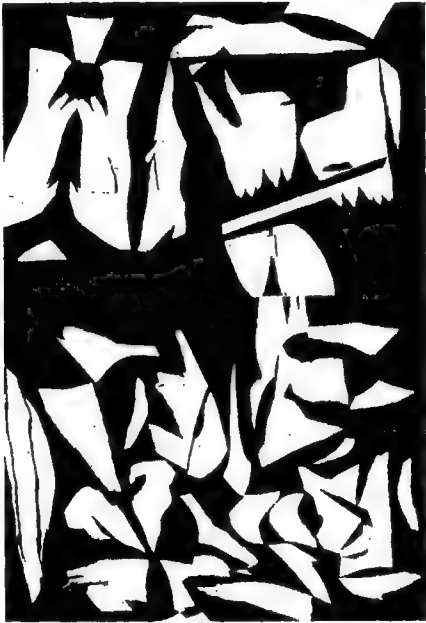
الحاضر الذى أعيشه..

عندما أولد سيكون حيتاً، لكن
عندما أمثر على إغفاءاتك القصيرة
تحت الانقراض، سأوزعها بالقسط على
كل الدراويش وصيادي الأسماك،

الحاضر الذى أعيشه:
عربة النسيان التى لا تمر أبداً.
الورقة التى تختبئ تحتها الديدان
المقدسة..
أصابع التاريخ المبلولة بعاء الرغبة..
الحواة، عناقيد الغضب المستحيلة
القطاف،
تذكرة المترو، الهاتف المتلصص
فوق جلد الليل،

معرض الزهور، مسودات الأني،
الروح التى تختصر الكون، عدالة
الأجساد الدافئة، النار التى يخضر
فيها جسدك، الدموع المقززة من نبالة
أسرارها، ورشة النهار الأدرد، الصخرة
التي تخدع العصفور، الطفولة وهى
تلهب فى قفص.

الأشجار، نياشين القبح التى تفج



عريك يكبر في تجاوب الشقوق ..
والصورة على الحائط تذبل!

للمعق .. للمعق، سوف تمخر منا
الدراما، سوف يتراجع بياض العتمة،
اشتعالك المفاجئ - دائماً - يريكني،
أقواس الغوضى تتدبر أحوال المكان ،
سنذهب إلى الحرب، سنكشف تواطؤنا
السري، من الحكمة أن نمر سريعاً بباب
البوغاز، المسفوح تتدحرج، لم يمر
كوليس، ليس من العدل أن نشعل كل
الضغاف، جوربك قصير يشبه قفاز
القصيدة، طزي وأملس ، كنار تتحلل
فوق ركبته الدموع، في الألبوم لم أكن
أفتش عن عصا الجنرال، كنت أشممك
على طريقتي الخاصة، أدخلك من زوايا
مهمشة، لست عبقرياً إلى هذا الحد، ما
حدث في ليلة السبت كان "محض عادة
قديمة"، كنت أدفعك خارج النص، في
سياق لا يدل جسدي عليه، أحياناً كنت
أشعر بالزهو، أعجز عن الوصف، أنا
المهاجر المقيم، في جسدك كل الضمائر
تكلمني، لفجني رزاك القديم، عبر
ألف خيط كان ظلك يسبقني، لم أكن
أحصى أواصر القربى في العائلة
المقدسة، بقائقنا الخمس، كانت هي
الأسبوع كله، الشهر كله، السنين كلها،
ما الذي يجعل الحقيقة مختلة إلى حد
الدهشة، أو الغيثان، الكون الواضح في
أعضائك كطاحونة الحلم، البحر الذي
يدوى في عينيك، اللهب الذي يحرر
الوجود من شرطه العبثي الأبله؟

أشعر بالخوف

أشعر بالخوف.

سأصنع احتفالية محكمة الغبطة،
لعواطفك المتقنة الصنع، ربما أعثر على
حياة أكثر حسماً، على براءة أكثر
شراسة، على مصباح لا ينطفئ فنياً،
على يد لا تفقد مهارتها كلما مسها
الخريف.

أشعر بالخوف.

لا أريد أن تنتهي حياتي بكل هذه
السرعة- ثمة شياطين ملهمة تنام في
مسام هذا الزجاج، ثمة "خييات" أكثر
رقة، فكى شرائط الستان ، اتركها
تلفلف الفضاء على جسدك، بعد لحظة
سأعبر الجسر، لن يكون هناك ذهاب
يطن، ولا جراس متوحشون، إلى
الأبعد، إلى الأبعد، شدى القعاشة، الخط
ليس هو الفاصل، ولا النقطة، في
الأسفل سنشرب نخب الصاعقة، في
سأحكي لك كل الذي لا أعرفه، سنلهو
بعرائس الرماد، بالزمن وهو يتشكل
كالصحراء على فمك..

أشعر بالخوف.

أشعر بالخوف.

سيكون ملائماً أن نؤجل الذهاب
إلى الحرب
ليس بإمكانى أن أستعجل الحرية
فى

مكاتب البريد..

ولا فى أرصفة الميناء.

ذكاى محدود

وحواس لم تتدرب على الطيران
الليلي

اكشفى أوراق اللعب كلها.

لم يجن الوقت لكى تترك السفينة

القصيدة من ديوان جديد يصدر للشاعر قويا

رباعية الحلم والحقيقة

د. جودة عبد الخالق

تعالى لنسهر عبر الأثير
ونرفع بالعزم قيد المكان
ونلهو كطفلين عند الغدير
ونكسر بالحب طوق الزمان

لكى نستطيع اجتياز الحواجز
لكى نستطيع استباق الشهب
نفيض على حيننا بالجوانز
فيعلو بذلك فوق السحب

فؤادى يهفو إلى وجنتيك
فأنت لى الحلم أنت الحقيقة
وعينى تترنو إلى مقلتيك
فأنت لى الام أنت الصديقة

إلام يطول علينا البعاد؟
ألا نستطيع اختراق المكان؟
وكيف نطيق احتمال السهاد؟
ألا نستطيع اختزال الزمان؟

الدكتور جودة عبد الخالق اقتصادى معروف، أمين اللجنة الاقتصادية بالتجمع، وبين الحين والحين، يطوف به طائفت الشعر فيلبيه - رغم أنه لا يحترفه - ويحب أن يخصصنا به، ونحب أن يخصصنا به . "أدب ونقد".

فيلم

ف

«شجاعة بلا حدود»:

فيلم المشكلة الاجتماعية وليس فضح الحرب

نبيل قاسم

والواجب وغيرهما، أم هو فيلم المشكلة الاجتماعية الأمريكية والأخلاق الفردية - أساسا - كما كشفت عنها الحرب؟ إنه أول أفلام هوليوود عن هذه الحرب التي اضطلع فيها البنتاجون بالتخطيط لعملية قصف العراق جوا وغزوه بتدقيقها الشديد وإخراجها المبهر واستعانيتها بأحدث منتجات التكنولوجيا وأفتك معدات القتال التي جربت لأول مرة. والفيلم ذو بناء درامى

المتأمل فى الفيلم الأمريكى «شجاعة بلا حدود» - ١٩٩٦ - الذى أخرجه إدوارد زويك تنتابه الحيرة بشأن قضية الفيلم الأساسية: هل هو فيلم فضح الولايات المتحدة وحربها - حرب تحرير الكويت مرورا بتدمير العراق - كما كتب بعض النقاد فى مصر استنادا على بعض المشاهد، أم هو فيلم تمجيد الجيش الأمريكى واحترام المهنة العسكرية وثقافة النظام العسكرى الخاصة بالانصياع

ويأتى ضمن هذه المشاهد مشهد قافلة بدو عزل مرتحلين بالجمال فى الصحراء يصادفهم جنود الدبابات الأمريكيسون فى طريقهم فيصرعونهم. وهذا المشهد الوحيد فى الفيلم عن المدنيين العراقيين يذكرنا على نحو خفى بالصورة المشوهة التى يروجها الإعلام الغربى عن العرب كببدو رحل يتنقلون بالإبل فى بلاد ما زالت صحراوية متخلفة، والجانب الماكر فى هذا المشهد يأتى من المقارنة المستترة فى الفيلم بين هذه الصورة المثلثة للتخلف والعجز العربى المهن وبين التقدم الأمريكى الكاسح، ولا يغرننا إظهار شجاعة وصمود العراقيين فى الفيلم، فالمشاهد تشعرننا بأنها شجاعة أجدز بالرائء لأنها لا تتدرب بتقدم العلم والتكنولوجيا ولا تتحصن بوسائل الردع والفتك التى يعترف بها العصر للمتفوقين. ويظهر الفيلم بعد ذلك أزمة الضمير وانحدار المعنويات التى يتجرعها قائد الدبابات الأمريكى الأسود (الممثل دنزل واشنطنون) بعد انتهاء الحرب لأنه أمر فى أثناء القتال بإبظلاق النيران من قبيل

متعدد الأصوات ويعتمد على بناء فيلم «راشومون» - ١٩٥٠ - عن الحرب العالمية الثانية للمخرج اليابانى أكيرا كيروساوا. ويتناول «شجاعة بلا حدود» حادثة قتل قائدة طائرة مروحية (المثلة بج رايان أثناء القتال على أرض العراق، وهى تحاول إنقاذ جنود طائرتها المعزولين وسط الجنود العراقيين بعد سقوطها. وتحطمها، وبعد انتهاء الحرب رشحت القائدة الصريعة لوسام الشرف. وتسعى القصة لكشف سر شخصيتها الغامض - مع أنها ليست الشخصية المركزية فى الفيلم - من خلال تحقيق يجرى للتثبت من استحقاقها للوسام ويمائل التحقيق فى حادثة اغتصاب وقتل قام عليها فيلم كيروساوا.

وفى مشاهد الفيلم الحربية القصيرة الأولى عن تدمير العراق، يظهر التفوق الأمريكى الساحق: حشود هائلة.. وتكنولوجيا فائقة.. وفنون تدمير.. وحيل مضادة بارعة كحيلة استخدام الجرافات لدفن الجنود العراقيين أحياء بالرمال فى خنادق حفروها للدفاع وإعاقة تقدم الدبابات الأمريكية.

الأخلاق الفردية ممثلة في الواجب والأمانة والمشكلة الاجتماعية الليبرالية في أمريكا متبعة في ذلك تقليد الأفلام الهوليودية، بينما تتجنب في الوقت نفسه معالجة كبرى القضايا: سياسة الولايات المتحدة في الشرق الأوسط وفي حرب الخليج خاصة، ووضع النساء حين يتولين قيادة الرجال في أثناء المعارك، وكان هذا محور حكايات متضاربة غير صحيحة رواها الرجال الأحياء عن ظروف مصرع قائدتهم وقصدوا بها التعمية على الحقيقة وعلى تواطئهم عليها.

والفيلم لا ينتمي لنوعية أفلام رامبو القتالية ولا يمثل احتفالا سبائجا بالجنود الأمريكيين، فالفيلم أكثر تعقيدا وتركيبا من ذلك. وقد رجع الفيلم لأساليب الماضي وأمزجته ممثلة في فيلم كيروساوا وأفلام هوليوود التالية للحرب الثانية عن دراما المشكلات الاجتماعية (الساعة ١٢ - ١٩٤٩، ذو البدلة الصوفية الرمادية - ١٩٥٦). ويرى دويا أن حساسية زويك في فن الإخراج ترجع لهوليوود

الخطأ على بعض رجاله فقتلوا ومنهم صديق له، وكان هذا القتل الخطأ أحد دواعي بعض نقادنا للإشادة بالفيلم، إذ بدا وكأنه يفضح بشاعة الحرب، بينما هو أمر وارد الحدوث في الصروب لاختلاط الأمور وتشوشها أحيانا في مجرى القتال والحاجة للحسم الفوري. ثم يصدم هذا القائد لسعي رؤسائه في ستر خطئه تجنباً لذبوع فضيحة القتل الخاطئ وعواقبها على الرأي العام، ويطلبون منه التحقيق في مدى استحقاق الطيارة المقتولة للموسم. وهو أمر كان مدار الاهتمام السياسي للبيت الأبيض تجميلاً لقبائح الحرب، هذا بينما كان كبار الضباط يراجعون حالة هذا القائد ويفحصونها مما شكل عنصر ضغط عليه.

وقد كتب الكاتب بات دويل بمجلة سيناريسست الأمريكية (مجلد ٢٢ - عدد ٣ - ١٩٦٦) كلمة عن الفيلم أعقبها بحوار أجراه مع مخرجه، وكلاهما يلقي أضواء كاشفة على الفيلم. ويعد دويل الفيلم محاولة طموحة ودراما مؤثرة تتناول قضايا

على تركها تموت خوفا على أنفسهم من المحاكمة لو نجحت. وحين تنكشف الحقيقة ينتحر الجندي المتحمس.

ويلاحظ الكاتب دويل بذكاء أن الفيلم يبدى الاحترام لمهنة العسكرية ولا يتحدى ثقافة النظام العسكري (كتعليمات وأوامر ونظم واجبة التنفيذ والانصياع لها)، كما يشير ضمنا إلى الجندي المتحمس ولكن وفقا لرؤية ليبرالية تراعى الأفراد الآخرين.

ويذكر المخرج في حديثه للمجلة أن إدارة الدفاع الأمريكية لم تغترف بهذا الفيلم، كفيلم يناصر الجنود المحترفين وأنه رفض شروطها لإجراء تعديلات في مخطوطته لتساعده بالخبرة والمعدات اللازمة، ويعزو اعتراضها إلى إظهاره ليبيروقراطية البنتاجون في الفيلم وإن سمحت له بدخول قلعتين عسكريتين للتحدث مع جنودهما دون حق التصوير. كما ذكر أن مدرسة الضباط المرشحين بأمريكا أصبحت تعرض له حاليا فيلم «المجد» (جلوري) الذي أخرجه منذ ست سنوات كنموذج للمحن التي

الماضي، فشخصيات أفلامه كاملة وقضاياه الخلفية صعبة ونمو عقد أفلامه يركز على دعامة من الإبهام المميز للسلطة وعلى ضمير الفرد كحكم أسمي في مسألة الحق.

وتناول الفيلم الكراهية الموجهة ضد النساء العاملات والتمييز بين الجنسين باعتبارها زلات عابرة في النظام الاجتماعي الأمريكي مرجعها أسباب فردية أو تحيز قد يوجد بين القادة الرجال وليست مشكلات اجتماعية خاصة بهذا النظام. فضابط الصف المتحمس (الممثل لو دايموند فيليبس) يظهر كوغد يتحدى الضابطة قائد الطائرة بعذوانية وعنف متزايدين بسبب عدم ثقته بالنساء، خاصة ونحن نراها تتشبهت طول الوقت ببقاء مجموعة الجنود كلها بجانب جندي جريح حتى تأتيهم طائرة الإنقاذ ولا تسمح لهم بالفرار من الهلاك المحيط وترك الجندي مظهرة شجاعة متناهية واستبسالا واستهانة بحياتها، ثم يطلق الجندي المتحمس النار عليها عند وصول طائرة الإنقاذ ويوافق زملائه

القصف البربرى للعراق وقتل الجنود العراقيين المستسلمين فى المعركة ودفن زملائهم أحياء فى خنادقهم، ومثل القتل الخطأ للجنود الأمريكيين وإطلاق النار على قافلة البدو العزل المرتحلين فى الصحراء، وهو مشهد يبين لنا كيف تكون وسائل فن السينما مستترة ومأكرة حيث يقابل تخلف العرب بتفوق الغرب.

إن الفيلم تجنب القضايا الكبرى: السياسة الأمريكية فى الشرق الأوسط خاصة فى حرب الخليج لخدمة مصالحها واستراتيجيتها فى المنطقة، والتمييز ضد المرأة باعتبارها ظاهرة منتشرة فى الجيش الأمريكى تدعمها الثقافة العسكرية الأمريكية وتفضحها حالات التحرش الجنسى الواسع بمجنذاته والتي تحدثت عنها وسائل

الإعلام الأمريكى فى الآونة الأخيرة وكشفت عن حجم المشكلات الاجتماعية والأخلاقية التى يعانى منها المجتمع الأمريكى رغم تقدمه المادى والتكنولوجى.

تواجه القادة وكمصدر إلهام لضباط الصف والجنود، ويصور الفيلم العنصرية والجلد بواسطة ضابط صغير وأعمال عصيان ومعاملة مشكوك فيها ولم يقدمه وقتها لإدارة الدفاع لتوقعه عدم مساندتها له.

وتتضمن كلمة «دويل» وحديثه مع المخرج تفاصيل أخرى تبين أن قضية هذا الفيلم ليست الدعوة للسلام وقضح الحرب من خلال إبراز قبائحها وويلاتها كما فهم البعض عندنا، بل هى المشكلة الاجتماعية الليبرالية والتمييز ضد المرأة فى المجتمع الأمريكى وعدم الانصياع لها كقائدة بجانب المشكلة الأخلاقية الفردية: مشكلة الواجب - واجب القائد فى إنقاذ جميع جنودها بمن فيهم الجرحى والصمود حتى النهاية حتى لو ضحت بحياتها وواجب الجنود فى الانصياع لها وللنظم العسكرية ومشكلة الأمانة - أمانة القائد العسكرى فى الاعتراف بخطئه القاتل وفى متابعة كشف ظروف مصرع الضابطة مهما أسفرت عنه من حقائق مخزية. ومن خلال ذلك تظهر لنا بصورة عابرة جوانب قبيح تبدو ضرورية فى أى حرب - حسبما ذكر المخرج - مثل

مسخرة الأفلام القديمة

بهاء» «وطارق الدسوقي» «ورشوان توفيق» لنفس الشخصيات في المسلسل، وتكتشف إن الممثلين يحفظون الفيلم كما تحفظه، لذلك عجزوا عن التحرر من الطريقة التي تقمص بها أبطال الفيلم شخصيات الرواية، فإذا بهم يقلدونهم، ولأن المقلدين يثيرون السخرية عادة، فقد انتهت مسلسلته فيلم في «بيتنا رجل» بتحويله من فيلم رومانسي وطني، إلى سخرية تليفزيونية من النوع الذي يثير الغيظ لا الضحك..

ومسلسل «في بيتنا رجل» هو طليعة مجموعة من الأفلام الشهيرة تمت سلسلتها ودخلت بالفعل مرحلة التصوير، أو هي في الطريق إليها، ومن بينها أفلام «رد قلبي» و «بداية ونهاية» و «أم العروسة» والبقية تأتي.. والمبررات الفنية لاعادة إنتاج فيلم سبق تقديمه أو تحويله إلى مسلسل هو إعادة تفسير القصة، أو استلهام وقائعها في زمن مختلف عن الزمن الذي جرت فيه، أو تحويلها من تراجمها إلى كوميديا... الخ.. فالمرر الوحيد هو أن يكون هناك جديد، أما حين يعاد تقديم الفيلم كما هو.. باستثناء تغيير الممثلين والمخرج فليس هناك تفسير لذلك إلا أن الهدف من سلسلة، أو مسخرة، الأفلام القديمة، هو مجرد أكل العيش،

صلاح عيسى

لا أعرف مبرراً واحداً معقولاً لتحويل الأفلام السينمائية الشهيرة إلى مسلسلات تليفزيونية إلا الإفلاس الفكري الذي يعجز معه صناع المسلسلات عن العثور على نصوص جديدة، والإفلاس المادي الذي يدفعهم لتكرار تقديم الأعمال القديمة، باعتبارها سيوية لأكل العيش!

وأخر ما عرض من مسلسلات الأفلام القديمة، هو مسلسل «في بيتنا رجل» المأخوذ عن قصة «إحسان عبد القدوس» الشهيرة، التي تحولت - في الستينيات - إلى فيلم سينمائي شهير أخرجه بركات، ويكرر التليفزيون عرضه في كل مناسبة وطنية، حتى حفظه المتفرجون!

ورؤية حلقة واحدة من هذا المسلسل تكفي لأقناع المشاهد بأنه لا يوجد أي مبرر لصنعه أو لرؤيته، فهو مجرد صورة كربونية باهتة للفيلم الأصلي تتعب رؤيتها البصر وتغم النفس، فالشخصيات هي نفس الشخصيات، والحوار هو نفس الحوار، وتعالى المشاهد هو نفس التتالي، فلا جديد يراه المتفرج الذي يحفظ الفيلم، ولا وسيلة يدفع بها الملل عن نفسه، إلا المقارنة بين تجسيد «عمر الشريف» ولزبيدة ثروت، «ورشدي أياظ» وحسين رياض، لشخصيات أبطال الرواية في الفيلم السينمائي، وبين تجسيد «فاروق الفيشاوي» وعزة

